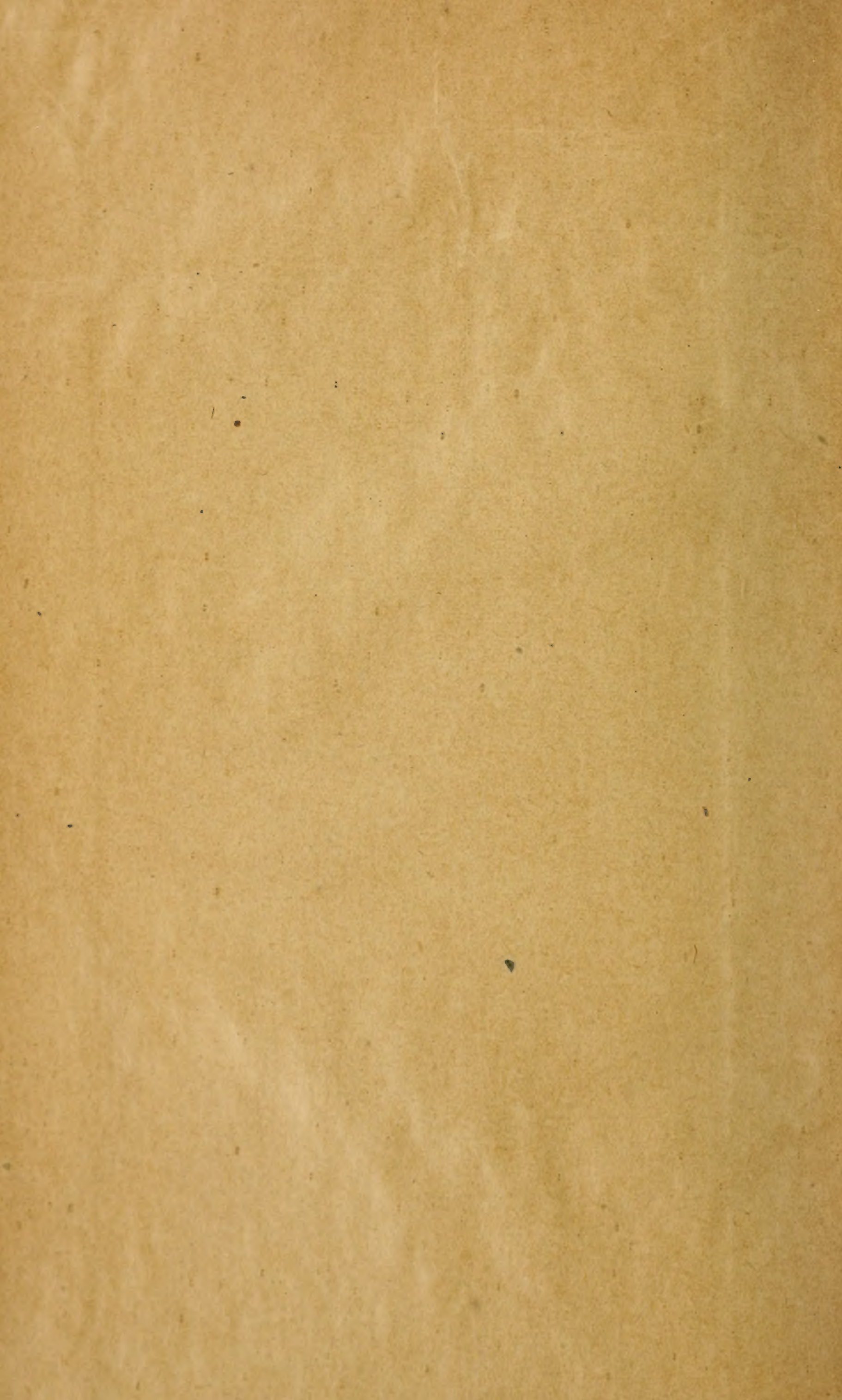
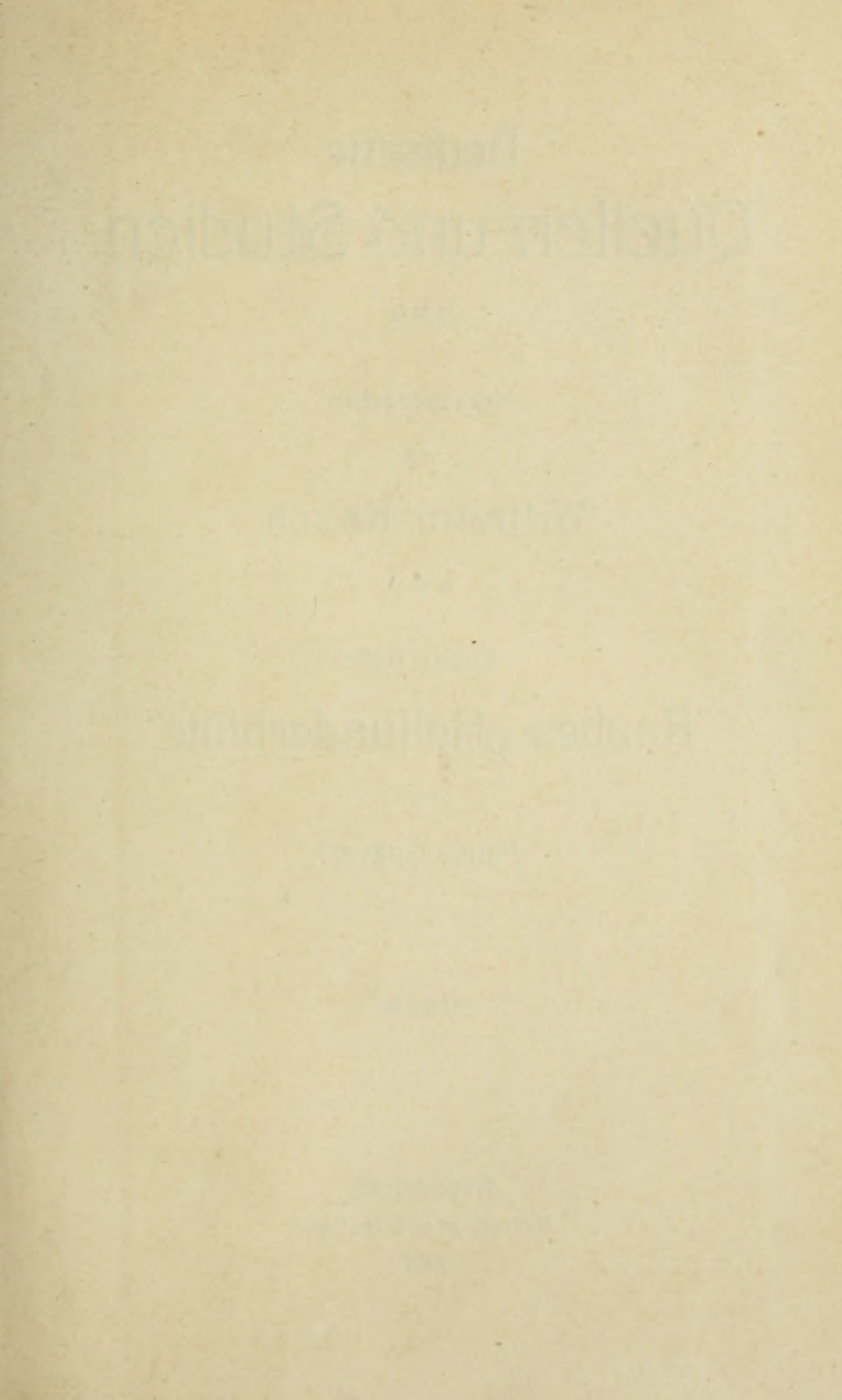








Deutsche Quellen und Studien.

:: :: ::

Herausgegeben

von

Wilhelm Kosch.

:: :: ::

Erstes Heft:

Raabes „Hollunderblüte"

von

Marie Speyer.

Regensburg.
Verlag von J. Habbel.
1908.

Raabes „Hollunderblüte“.

Eine Studie

von

Marie Speyer.

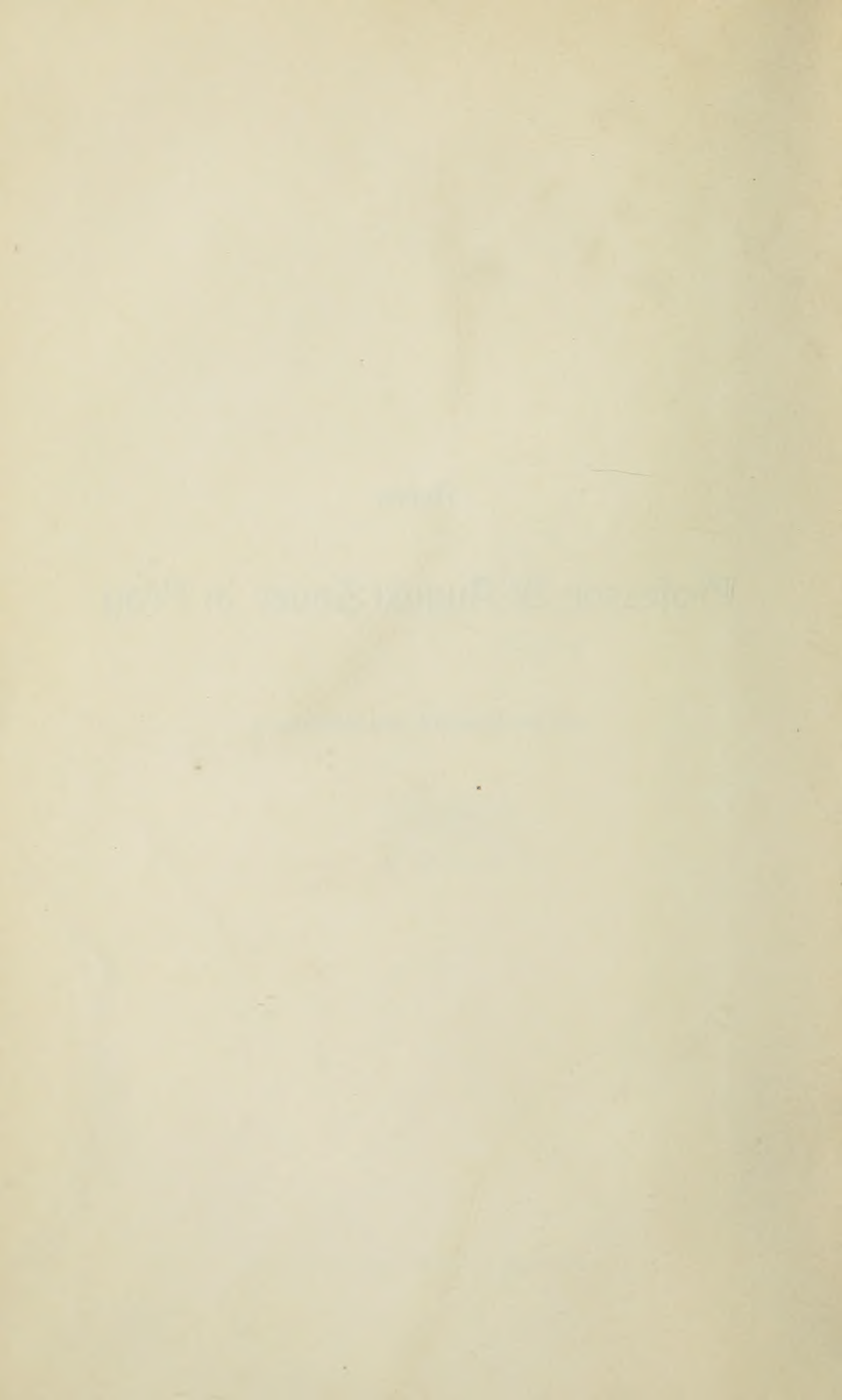
Regensburg.
Verlag von J. Habbel.
1908.

Druck von Gebrüder Habbel in Regensburg.

Herrn

Professor Dr. August Sauer in Prag

voll Dankbarkeit und Verehrung.



Vorwort.

Die folgende Studie ist erwachsen aus den Übungen über Raabes Erzählungen, die im Sommersemester 1907 im Deutschen Seminar der Universität Freiburg im Üchtland abgehalten wurden. Ein Prager Studiensemester hat mir den Schauplatz der Erzählung lieb gemacht und meine Teilnahme an der schönen Dichtung vertieft. Meinem Lehrer, Herrn Professor Kosch, verdanke ich, ebenso wie für meine demnächst erscheinende Doktordissertation über Fr. W. Weber und die Romantik auch für diese kleine Arbeit vielfache Unterstützung; einige Angaben nach persönlichen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen des Dichters selbst wurden mir gleichfalls freundlichst zur Verfügung gestellt.

Luxemburg, im Herbst 1908.

Marie Speyer.



I. Entstehungsgeschichte.

Im Jahre 1859 unternahm Wilhelm Raabe eine Reise, die ihn nach Süddeutschland und Österreich führte; die eben ausgebrochenen Kriegsunruhen in der Lombardei hinderten ihn, seine Fahrt nach Italien fortzusetzen. 1853 hatte er der buchhändlerischen Laufbahn in Magdeburg entsagt, von 1854—1856 in Berlin Philosophie studiert und nun lebte er seit 1856 in Wolfenbüttel. 1854 hatte sein Erstlingswerk, die „Chronik der Sperlingsgasse“, einen schönen Erfolg errungen; dem ersten Buche war 1857 die Erzählung „Ein Frühling“ gefolgt; das Jahr 1859 brachte die größere Dichtung „Die Kinder von Finkerode“ und die Sammlung von Skizzen und Novellen: „Halb Mähr, halb mehr.“ — Auf seiner Südlandsfahrt war der Dichter auch nach Prag gelangt und hielt sich mehrere Tage dort auf. Er suchte einen Verleger für eine Novelle und unterhandelte mit Kober[1]), der eben eine größere Sammlung vor-

[1]) Es ist das in vielen Jahrgängen vorliegende Sammelwerk: Album, Bibliothek der beliebtesten Schriftsteller, herausgegeben von J. L. Kober. Unter den Autoren finden sich Fr. Gerstäcker, Luise Mühlbach, Levin Schücking und seine Frau L. v. Gall, Siegfried Kapper, Th. Mundt, K. Gutzkow. Der XVI. Jahrgang Prag 1861, brachte auch eine Dichtung Raabes: Jakob Corvinus (Pseudonym für Raabe), Der heilige Born, Blätter aus dem Bilderbuche des XVI. Jahrhunderts, 2 Bände. Vgl. W. Heinsius, Allgemeines Bücherlexikon Bd. XII. S. 15 f. Leipzig 1863

bereitete. Vor allem aber fand Raabe in Prag einen reichen innern Gewinn; er nahm den Keim mit sich zu einer seiner reizvollsten Schöpfungen, zu der „Hollunderblüte", durch die er, sich Brentano, Ebert, Wilhelm Müller, Eichendorff, Stifter und Grillparzer anschließend, ein neues Blatt einfügte in den Kranz, den die deutsche Dichtung der alten Königsstadt an der Moldau gewunden hat. Geschrieben wurde die Erzählung erst später, Ende 1862 in Stuttgart, nachdem inzwischen noch die Romane „Nach dem großen Kriege", „Der heilige Born", „Unsers Herrgotts Kanzlei" und die Novellensammlung „Verworrenes Leben" erschienen waren. — „Die Hollunderblüte. Eine Erinnerung aus dem Hause des Lebens" wurde zum ersten Male 1863 veröffentlicht in der Zeitschrift „Über Land und Meer", deren Nippenburger Publikum einige Jahre später dem Helden von „Abu Telfan" so wenig Verständnis entgegenbringen sollte. Das gleiche Jahr 1863 brachte noch die Sammlung „Der Regenbogen" und den Roman „Die Leute aus dem Walde"; ein Jahr später erschien „Der Hungerpastor". 1865 wurde „Die Hollunderblüte" in die Sammlung „Ferne Stimmen" aufgenommen und 1895 in den ersten Band der „Gesammelten Erzählungen", die bis 1905 in 3. Auflage im Verlage von Otto Janke in Berlin erschienen sind. Raabe, der es überhaupt nicht liebt, an einem einmal abgeschlossenen Werke zu feilen — auch der „Schüderrump" wurde „zwar durchgesehen, aber nicht verschönert"[1]) —, hat in den verschiedenen Neudrucken der „Hollunderblüte" keine Veränderung vorgenommen.

[1]) Vgl. Vorwort zur 2. Auflage.

Nach Wilhelm Dilthey wäre „das höchste Verständnis der Literatur erreicht, könnte man den Inbegriff der Bedingungen im Dichter und außer ihm aufzeigen, unter denen im einzelnen Falle der Zusammenhang entsteht, der, von der bestimmt umgrenzten und geordneten Lebenserfahrung des Dichters aus, in dem Werk desselben Motiv, Fabel, Charaktere und Darstellungsmittel gestaltet"[1]). In der „Hollunderblüte" deckt Raabe selbst in feiner Analyse solche gestaltende Momente in dem fingierten Dichter auf; er geht aus von „der bestimmt umgrenzten und geordneten Lebenserfahrung", indem er den Erzähler sich vorstellen läßt als einen alten Arzt, der uns einweiht in seine jetzigen Verhältnisse; er läßt ihn selbst berichten von seiner Kindheit und zeigt den innern Vorgang der zur Mitteilung des Jugenderlebnisses drängt: eine eigene Stimmung, in die der Arzt durch ein Ereignis seines Berufslebens, den Tod einer jungen Patientin, versetzt wurde. Zwei äußere Momente aber müssen hinzutreten, damit die Erinnerung zur Gestaltung reife, ein vergessenes Lied, das sich auf dem Klavier der Verstorbenen findet, und ein zierliches Gewinde von weißen und blauen Hollunderblüten, worein sich ein langes, einzelnes, blondes Haar verflochten hatte; an dem Lied und dem Kranz entspinnt sich dann die Gedanken- und Bilderreihe.

Ein so feinfühliges Sichversenken in die Psychologie eines andern legt die Versuchung nahe, Schlüsse zu ziehen auf das Verhältnis von Erlebnis und Dichtung im Dichter selbst. Raabes Poesie in ihrem Gedanken

[1]) W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig 1906. S. 160

und Gemütsreichtum ist ganz innerlich erlebt; an äußerem Geschehen ist sein Leben aber merkwürdigerweise in starkem Gegensatz zu seiner Dichtung nicht reich. Daß es bei ihm wenig darauf ankomme, ein bestimmtes Vorkommnis nachzuweisen, etwa als Fabel seiner Erzählungen, hat er selbst ausgedrückt mit den Worten: „Ich habe nichts erlebt — oder was ich erlebt habe, steht längst in meinen Büchern[1].“ Das was Raabe hier betont, ist vor allem seine Weltanschauung, die Frucht einer umfassenden Beobachtung des Menschenlebens. Auch das tiefere Verständnis der „Hollunderblüte“ erschließt sich uns erst, wenn wir sie betrachten im Verhältnis zu dieser Weltanschauung, wie sie sich zeigt im Zusammenhange der Dichtungen. Inwieweit Raabe mit der Erzählung in der poetischen Überlieferung steht, wird der Verlauf der Darstellung zu zeigen versuchen. Aber die „Hollunderblüte“ erlaubt uns doch einzudringen in gewisse Bedingungen des dichterischen Vorganges bei Raabe. Wie der Arzt in der Erzählung eines bestimmten Milieus und äußerer Momente bedarf zur Entfaltung seiner Vorstellungen und Erinnerungen, so ergeht es Raabe selbst. Er braucht eine stimmunggebende Atmosphäre, einen äußern Gegenstand, um den als eine Art Symbol seine Dichtung sich rankt. Dies erregende Moment ist für ihn nicht selten der Schauplatz seiner Erzählungen. So sagt er in der Vorrede zu „Unsers Herrgotts Kanzlei“ (2. Aufl.) von der guten alten Stadt Magdeburg, in der er seine Lehrjahre verbracht hatte, daß er „aus ihren Gassen und von ihren Märkten im Schatten und im Mondlicht allerlei Gestal-

[1]) Hans Hoffmann, Wilhelm Raabe, Die Dichtung. Bd. XLIV. herausgegeben von Paul Remer. S. 8.

ten und Bilder sich zusammengeholt, die späterhin in den lauten Hörsälen zu Berlin und auf der stillen Bibliothek zu Wolfenbüttel sich ihm zu dem vorliegenden Bilderbuche verdichteten"; die „Chronik der Sperlingsgasse" geht zurück auf die Eindrücke, die der Student der Spreegasse in Berlin, wo er wohnte, verdankt; ähnlich verhält es sich mit den auch im Titel verwandten „Akten des Vogelsangs", das ist der Name einer Gartenvorstadt, für die gewiß Braunschweig das Vorbild gegeben hat. Sehen wir so den Schauplatz als Ausgangspunkt der Dichtung, so denken wir an die Stelle im „Horacker"[1]), wo Raabe vom Hausbau spricht und wo die kalten Steine gleichsam fühlende Wesen werden, die das Menschenschicksal miterleben, das sich in ihnen abspielt. Raabe weiß den Schauplatz zu beseelen, so daß er zum lebendigen Stück der Dichtung selbst wird. Gewiß ist es nicht fehlgegangen, anzunehmen, daß der Eindruck, den „das alte hunderttürmige Prag, die tolle feierliche Stadt[2])" auf Raabe gemacht hat, das äußere Erlebnis war, aus dem die „Hollunderblüte" erwuchs. Als Raabe „über die Mauerbrüstung der Kleinseitner Schloßstiegen die stolze Böhmenstadt zu seinen Füßen liegend" (I. 295) erblickte, da sah er mehr als ein Gewirr von Gassen und Mauern, von Häusern und Türmen, die alte Stadt selbst hatte ihm seine Erzählung vorgedichtet, er brauchte nur zu hören, und er war ein aufmerksamer, verständnisvoller Hörer. Die Altstadt bot ihm die Bilder des Studentenlebens, das in dem Dichter, der selbst noch nicht lange von der Berliner Universität geschieden war, eine verwandte Saite berühren mußte;

[1]) Vgl. Horacker, Berlin 1903. 10. Aufl. S. 6 f.

[2]) Gesammelte Erzählungen. 3. Aufl. Berlin 1905. 1 Bd. S. 295.

studentisches Treiben schildert die Erzählung, ein Student ist der Held. Neben dem Klementinum, das die alte Karl-Ferdinands-Universität zum Teil beherbergt, beginnt das Labyrinth der schmutzigen engen Gassen der Josephstadt; sie gibt das jüdische Element der Dichtung und als hellen „Stern", der auch in diese „Gasse" leuchtet, die reizende Gestalt Jemima Löws. In der Judenstadt endlich liegt der alte Friedhof, der Ort, dessen Schönheit und dessen Schauer Raabe wie kein zweiter empfunden hat, und der ihm Symbol seiner Weltanschauung von Menschenglück und -leid wird. So denke ich mir die Keime der Dichtung, die in der Ruhe des Stuttgarter Aufenthalts dann herangereift sind zum vollen Kunstwerk.

II. Innere Motive.

Das seelische Problem, das Raabe beschäftigte, hat er selbst zu Anfang der Erzählung ausgedrückt mit den Worten: „Ich will an einem neuen Beispiele zeigen, welch ein wunderliches Ding die menschliche Seele ist." (I. 284.) Raabe stellt gern in solch gedrungener Formel den Gedankengehalt an die Spitze seines Werkes. So heißt es z. B. zu Anfang des „Schüdderump": „Ich eröffne dieses Buch recht passend mit einer kleinen Reiseerinnerung und durch dieselbe mit einer Erklärung und Rechtfertigung des Titels"; nachdem er dann den Lesern den alten Pestkarren vorgeführt hat, schließt er: „So ist mir der Schüdderump allmählich zum Angelpunkt eines ganzen, tief und weit ausgebildeten philosophischen Systems geworden, und es würde mich recht freuen, wenn ich im Laufe dieses Buches einige Anhänger, Schüler und Apostel für mein System heranbildete[1])." Vgl. auch die Einleitung zum „Hungerpastor".

Das innere Grundmotiv der „Hollunderblüte" ist die Liebe, und zwar in durchaus romantischer Auffassung als ein *Zauber*, ein *Traum*, ein *Wunder*. Durch die ganze Dichtung klingt als Unterton der „Sommernachts-

[1]) Der Schudderump. 4. Auflage Berlin 1903. S. 1 u. 4

traum" des von der Romantik vergötterten Shakespeare. Raabe, der besonders in seine Icherzählungen viel Subjektives hineingelegt hat, läßt seinen Helden sagen: „In jener Epoche las ich mit großem Eifer und schmerzlichem Genuß den Shakespeare, und zuletzt bildete ich mir ein, alle Frauen dieses Dichters in diesem unerzogenen Judenmädchen vereinigt zu finden, die zänkische Katharina nicht weniger als Helena, Titania, Sylvia, Ophelia, Jessica, Portia und wie sie alle heißen." (I. 298.) Jemima Löw scheint einen Tropfen Blutes von ihnen allen empfangen zu haben, am meisten aber von den Gestalten des „Sommernachtstraumes". Das allerliebste Judenkind dünkt dem fremden Studenten „eine *Hexe*, eine *Verführerin*, eine *Zauberin*". Wir sind mitten in einem Sommernachtstraum in „diesen seltsamen Sommertagen, welche die Welt lange nicht so lieblich gesehen hatte" (I. 297), in der duftenden Blüteneinsamkeit des Judenfriedhofes, „wo der *Spuk* blitzschnell verschwunden ist, wenn man die Hand darnach ausstreckte, wer konnte sagen, ob an dieser *geisterhaften* Stelle nicht andere Regeln der *Geisterwelt* galten als anderwärts?" (I. 293.) Die „kleine Prager *Teufelin*" (I. 291) scheint wirklich eine Tochter Oberons und Titanias, und der Reiz der traumhaften Stimmung gelingt Raabe so gut, daß man fast versucht wäre zu glauben, Oberon habe Troll oder einem andern der Elfen den Auftrag gegeben, die Blume mit dem Purpurschein zu holen, die den jungen Deutschen binden soll mit Zauberbanden an das liebliche Geschöpf, das leichtfüßig wie ein körperloses Wesen über die Gräber des Friedhofes tanzt. Ein Zauber ist diese Liebe: „Der *Zauber* lag einmal auf mir, und es war ein mächtiger *Zauber*,

und sollte ein böser *Zauber* werden." (I. 294.) Klares Erkennen und freier Wille sind bei dem jungen Manne ausgeschaltet: „Ich war *berauscht* und stellte die tiefsinnigsten Betrachtungen an über die *Wunder* der menschlichen Seele. Wenn ich dann genug geraucht und *geträumt* hatte, erhob ich mich, das *Träumen* stehenden Fußes fortzusetzen, und durchstreifte die Gassen dieser Stadt, die selbst einem *Traume* gleich ist." (I. 295.) „Einen *Namen* zu finden *für die Gefühle*, welche mich gegen es (Jemima) bewegten, war und ist unmöglich . . . Krank zum Sterben war ich damals, ein schleichendes *Fieber* verzehrte mich, und nur im *Fiebertraume* gehen solche wechselnden Gestalten und Empfindungen durch des Menschen Seele." (I. 297 f.) — „Du wirst mich vergessen, wie man einen *Traum* vergißt. Ich bin ja auch nur ein *Traum!* Was kannst du dafür, daß der *Traum* zu Ende ist, und der blasse verständige Morgen dich weckt und dir sagt, daß es nichts war . . . . ." (I. 302.)

Raabe liebt es auch sonst, das erste noch halb unbewußte Erwachen der Liebe mit dem zauberhaften Schimmer des Wunders, des Traumes zu umgeben, ganz besonders da, wo er die Dichtung tragisch enden läßt; er weiß dann voraus, daß seine Helden auf Erden nichts mehr zu erwarten haben, und scheint alle helle Lieblichkeit des Glückes zu sammeln „in der einzigen Minute, in welche die Wonne eines ganzen Daseins fällt", wie er einmal in „Else von der Tanne" sagt. (II. 50.) Diese kurzen Augenblicke eines Menschendaseins sind dann von soviel Sonnenschein umflutet, daß ihr Glanz ein überirdisches Wunder scheint. So schildert er im „Schüdderump" (S. 154) die Erntetage, in denen Hennig von Lauen und Antonie Häußler sich näher kommen: „Sie erlebten

große *Wunder* in all der Unbefangenheit, die eben dazu gehört, um *Wunder* zu erleben. Der Glaube nämlich, daß die Welt ein *Zaubergarten* von Rechts wegen sein müsse, stand für die jungen Leute als erster und letzter Glaubensartikel unumstößlich fest. . . . Von allen Fluren und Hügeln, aus allen Wäldern Krodebecks rund um sie her erscholl ihnen tausendstimmig das Kredo der Jugend. Aus jedem Buche, welches sie lasen, lachte ihnen das *Wunder* entgegen."[1]) Und wie in der „Hollunderblüte" mischt sich dem Dichter mit der Vorstellung des sonnigen Glückes die Erinnerung an den „Sommernachtstraum": „Die Räder des goldenen Wagens, auf dem Oberon und Titania über die Welt fahren und dann und wann auch wohl ein begünstigtes Menschenkind als blinden Passagier mitnehmen, glänzen, aber sie poltern nicht . . . ." (S. 154.) — Enger noch schließt sich an diese Auffassung der Liebe als eines Wunders, wie sie in der „Hollunderblüte" erscheint, diejenige von Raabes kleinern Erzählungen, die ihr auch sonst am nächsten verwandt ist, „Else von der Tanne". Erinnerungen an seine erblühende Liebe ziehen dem einsamen Pfarrer durch den Sinn: „Nun hatte eine *Wunderhand* aus fremdem Land in die Wildnis und Wüste ein grün Zweiglein getragen und es in die schwarze, traurige Erde gesteckt, und Ehrn Friedemann hatte in *Verwunderung* gestanden und zugesehen und die Bedeutung nicht gewußt. Aber ein jeglicher Tag, der kam, brachte dem Zweiglein sein Tröpfchen Segen, und ein jeglicher Tag, der kam, tat das Seine, das *Wunder* in der Wüste zur Vollendung zu bringen . . . . und als es wieder ein-

[1]) Schüdderump. S. 154.

mal Frühling geworden, da war der *Zauber* vollendet." (II. 38.) „Daß der Pfarrherr von dem fremden Volk zuerst und am giftigsten *verzaubert* worden sei, wußte jedes Kind im Dorfe. Es war ihm *„angetan"* . . . . (II. 40.) Fast wörtlich heißt es wie in der „Hollunderblüte": „Wahrlich lag auf dem Pfarrherrn Friedemann Leutenbacher ein *Zauber* und ein *gewaltiger!* Je mehr seine Nachbarn im Elend, seine Pfarrkinder sich mit Scheu und Abscheu von dem Wesen im Walde abwendeten, desto mehr und heftiger fühlte er sich dazu hingezogen, und wenn solches ein *Zauber* war, so war es doch kein *Wunder."* (II. 40.) — „Als nun von dem Frühling des Jahres Sechzehnhundertsiebenunddreißig an, dem Walde eine Seele wuchs, da huben für den Pfarrer im Elend das *Wunder* und der *Zauber* an." (II. 41.) — „Dem *Zauber,* der aus diesen beiden dunkeln Kindesaugen auf den Mann, den Diener am Worte Gottes, den Gelehrten, den Menschen, der so viel litt und erfuhr, strahlte, war nicht zu widerstehen; — von dieser Stunde, von diesem Augenblick an war Friedemann Leutenbacher an die Hütte des Magister Konradus *gebannt."* (II. 42.) Wie in der „Hollunderblüte" ist die Liebe ein Traum: „Gleich einem *Träumenden* kam er stets von einem solchen lieblichen Verkehr heim in seine öde Wohnung . . . . ." (II. 45.) Ganz auf dem Motiv der Liebe als Zauber, das in „Else von der Tanne" etwas abgetönter wieder aufgenommen wurde, ist eine der frühesten Erzählungen Raabes aufgebaut: „Der Student von Wittenberg." Die Leidenschaft Paul Halsingers zu Felicia wird ihm selbst, dem alten Italiener und der Geliebten zum Verderben, weil das Volk sie deswegen für eine wirkliche Zauberin hält und alle drei in einem

Volksaufruhr umkommen[1]). Unter dem Bilde des Traumes hat schon der junge Jakob Corvinus das Leben gesehen, wenn er in der „Chronik der Sperlingsgasse" Johannes Wachholder nach dem Tode Marie Ralffs schreiben läßt: „(Die Menschheit) . . . . lauscht und *träumt!* Ja sie *träumt!* Ein *Traum* ist das Leben der Menschheit. ein *Traum* ist das Leben des Individuums. Wie und wo wird das Erwachen sein?"

Das ist Romantik, der alles und vor allem die Liebe zum Zauber, zum Wunder, zum Traume wird. Allen Romantikern und ihren Lieblingsdichtern, Calderon an der Spitze, war „das Leben ein Traum". Der Traum ist das Vorbild romantischer Poesie, als Vorbild der Phantasie finden sie ihn bei Shakespeare. „Alles, alles wird ihnen zum Traum", sagt Karl Joel[2]): „Friedrich Schlegel singt vom bunten Erdentraume, Novalis spricht von der Traumwelt des Schicksals und sogar vom Traume der Schmerzen und nennt das Denken einen Traum des Fühlens. Tieck begrüßt Natur und Kunst als die Erfüllung eines oft geträumten Traumes." — Die Liebe ist der Romantik ein Zauber. „Liebe", sagt Novalis, „ist der Grund der Möglichkeit der Magie. Die Liebe wirkt magisch[3])." — „Alle Romane, wo wahre Liebe vorkommt, sind Märchen, magische Begebenheiten[4])." Auch die „Hollunderblüte" ist in ihrem ersten Teil ein solches Märchen; ähnlich den Romantikern stellt

---

[1]) Der Student von Wittenberg in „Halb Mähr, halb mehr", Jubiläumsausgabe. Berlin 1902, besonders S. 101 ff.

[2]) Karl Joel, Nietzsche und die Romantik. Jena u. Leipzig 1905. S. 218.

[3]) Novalis' Schriften, herausgegeben von J. Minor. Jena 1907 II. 286.

[4]) Ausgabe Minor. III. 102.

der Dichter die Liebe als etwas Mystisch-Instinktives dar, wie „Tristan und Isolde“ oder der „Sommernachtstraum“ es symbolisch durch einen Zaubertrank ausdrücken.

Doch Raabe ist nur zum Teil Romantiker; mit seinem Hang zum Traumhaften kämpft ein scharfes Beobachten des Wirklichen. Mit der Wirklichkeit kommt der Konflikt in das liebliche Märchen, das sich auf dem alten Friedhofe abspielt. Der Konflikt ist zuerst bedingt durch den Rassen- und Glaubensunterschied der Liebenden, Hermann ist Christ, Jemima Jüdin. Seit Beginn der Judenemanzipation hat das Problem besonders die jüdischen Dichter und Schriftsteller, vor allem Leopold Kompert und Karl Emil Franzos beschäftigt bis auf die Jüngsten[1]). Kompert hatte mit leidenschaftlicher Sehnsucht eine friedliche Lösung gesucht[2]), aber auch nur Resignation gefunden. Naturgemäß steht Raabe als Nichtjude der Frage objektiver gegenüber und er betont diese mehr zufällige Seite des Konfliktes weniger als die allgemein menschliche, den sozialen Abstand und besonders den Bildungsunterschied. Die tragische Wendung ist aber im Grunde wenig bedingt durch die äußern Momente, sondern mehr durch innere, die eigentümlich komplizierte Gestaltung des seelischen Verhältnisses in den beiden Liebenden, besonders im Helden. Vor Raabe hatte Storm ein ähnliches Problem behandelt in dem dunkeln Stimmungsbilde „Posthuma“ (1849), das auch sonst, worauf ich noch später zurück

[1]) Vgl. z. B. J. J. David, Gesamm. Werke, herausgegeben von E. Heilborn und Erich Schmidt. München 1908. Bd. I. S. 15.

[2]) Vgl. besonders „Die Kinder des Randars“ und den Zyklus „Böhmische Juden“, Leop. Komperts sämtl. Werke, herausgegeben von Stefan Hock. Leipzig, Hesse. Bd. 1.

komme, der „Hollunderblüte“ nahe verwandt ist. Die Atmosphäre ist schwül: der junge Mann „liebte die Lebende nicht, er begehrte sie nur“[1]); das Mädchen war ihm willenlos ergeben, er schonte ihrer, nicht aus Erbarmen, sondern „weil es ihm war, als wehre ihm jemand, sie ganz zu besitzen. Das war der Tod[2]).“ Nach ihrem Tode ist seine Begierde erloschen, er kann sie nicht vergessen und ist gezwungen, eine Tote zu lieben. Bei Raabe ist das Verhältnis ganz rein aufgefaßt. Jemima, den Todeskeim in sich tragend wie die Heldin in „Posthuma“, ringt jedoch tapferer mit sich selbst. Den Greis läßt Raabe später sagen: „Kein böser Gedanke war während meines Umganges mit diesem armen Mädchen in meiner Seele wach geworden.“ (I. 301.) Aber wie der junge Mann in „Posthuma“, so weiß auch der Student in der „Hollunderblüte“ sich nicht Rechenschaft zu geben von seinen Gefühlen: „Mein Herz nahm es mir und doch liebte ich es nicht.“ (I. 289.) „Von Liebe sprachen wir nicht; ich liebte auch dieses Mädchen gar nicht; aber einen Namen für die Gefühle zu finden, welche mich gegen es bewegten, war und ist unmöglich.“ (I. 297.) In diesem unklaren Seelenzustande des jungen Mannes liegt die Tragik des Verhältnisses, Jemima Löw stirbt an der Erkenntnis, daß, neben allen äußern Hindernissen auch ihre heiße starke Liebe nicht in gleichem Maße erwidert wird. — Wir können mehrfach bei Raabe bemerken, daß er ein in einer kleinern Erzählung angedeutetes Motiv in einer größern Dichtung wieder aufnimmt; so ist auch der „Schüdderump“ eine Entfaltung des seelischen Pro-

[1]) Theodor Storms sämtliche Werke. 9. Auflage. Braunschweig 1903. II. Bd. S. 163.
[2]) S. 164.

blems in der „Hollunderblüte“; nur ist die Gestalt Antonie Häußlers Jemima gegenüber noch etwas gehoben, und der pessimistischern Auffassung Raabes in dieser Zeit gemäß, Hennig von Lauen dem Helden der „Hollunderblüte“ gegenüber bei weitem gedrückter. —

In der Rahmenerzählung führt der Dichter einen milden Greis vor, der ein reiches, wenn auch einfaches Leben gelebt hat. Eines zeichnet ihn vor den Dutzendmenschen aus: neben dem Maße von strenger Pflichterfüllung, das sein Beruf von ihm fordert, hat er noch einen großen Schatz von Güte und mildem Verstehen, den er darüber hinaus gerne und frei mitteilt. Der Charakter, wie wir ihn hier sehen, ist das Ergebnis einer Entwickelung, deren bedeutendstes Moment uns die Kernerzählung gibt. Der Greis selbst beginnt mit einem Blick auf seine früheste Jugendgeschichte. So sehen wir den Anfangs- und den Endpunkt der Reihe; die Fülle seiner Poesie verwendet Raabe auf die Darstellung jenes Erlebnisses, das vor allem die entscheidende Wendung in der Charakterentwickelung des Helden gebracht hat. In dem Merkmal der Bildungsgeschichte finden wir einen ersten Zug, den die kleine Novelle mit dem „Wilhelm Meister“ gemeinsam hat, wie ja auch Raabe z. B. im „Hungerpastor“ und im „Schüdderump“ den Bildungsroman großen Stils gepflegt hat.

Der junge Arzt hat eine sehr traurige Kindheit gehabt, eigentlich keine. Er hatte Vermögen, aber er war doch ein armer Knabe, vater- und mutterlos. In dem Nachdruck, den Raabe auf diesen Umstand legt, erkennen wir den Dichter wieder, der so gerne in seinen übrigen Werken sich in das Glück eines von Liebe behüteten, wenn auch äußerlich noch so armen Kindes

paradieses versenkt hat. Man denke an die Jugend Hans Unwirrschs im „Hungerpastor", an die Antonie Häußlers im „Schüdderump" oder an die sonnigen reizenden Kinderszenen in der „Chronik der Sperlingsgasse" und im ersten Teile von „Des Reiches Krone". — Körperlich auferzogen und geistig unterrichtet worden ist der Knabe von einem alten hypochondrischen Verwandten. Liebe hat er keine empfangen, und um seine Seele kümmerte sich niemand, auch die Schule nicht. Für ihn gab es selbst die Bücher nicht, die Ersatz für Menschen bieten können, denn seine Lehrer hatten ihnen den Geist ausgetrieben, es blieben nur Vokabeln und Konstruktionen, dem Knaben zur Qual. Vielleicht dürfen wir in dem Betonen dieser Seite des Kinderleides (Raabe geht sehr oft auf solche spezielle pädagogische Fragen ein in seinen Büchern) eine persönliche Erinnerung beim Dichter vermuten. — So blieb dem Leben die Erziehung des jungen Mannes vorbehalten, da ihm in seiner Jugend nur Dressur geworden war, die das höchst zweifelhafte Ergebnis gehabt hatte, ihn vor jedem Ausschreiten zu bewahren, „nie hatte er den Segen einer Tracht Schläge für einen unsinnigen Jugendstreich erfahren." (I. 288.) In seinen pädagogischen Ansichten ist hier Raabe Goethe verwandt, der Wilhelm Meister die Erkenntnis zuteil werden läßt[1]): „Du wirst keine deiner Torheiten bereuen, und keine zurückwünschen; kein glücklicheres Schicksal kann einem Menschen werden . . . Nicht vor Irrtum zu bewahren ist die Pflicht des Menschenerziehers, sondern den Irrenden zu leiten, ja ihn seinen Irrtum aus vollen

[1]) Vgl. Goethes Werke, Weimarer Ausgabe. I. Abteilung. Bd. XXIII. S. 122.

Bechern ausschlürfen zu lassen, das ist die Weisheit der Lehrer.“ — Dann kam für den jungen Mann die Reaktion, mit der Freiheit ein wildes Austoben in den Studentenjahren. Da aber sein Kern edel war, fand er bald die innere Leere, eine zweite Reaktion mußte kommen. Er gelangt nach Prag, in eine neue Umgebung; noch hat er nicht Zeit gefunden, sich von neuem zu zerstreuen, nach einer Periode des Auslebens ist er zur Einkehr gestimmt. So hat ihn gleichsam das Schicksal innerlich vorbereitet zu der entscheidenden Begegnung. Dem Schönheitshungrigen tritt die Poesie selber entgegen in dreifacher Gestalt: ein heller, sonniger, blühender Frühling im alten Prag voll versunkener Herrlichkeit auf dem einsamen Judenfriedhof, der ganze Reiz eines uralten Volkstums mit einer in die fernste Vorzeit hinaufreichenden Vergangenheit, von unzähligen Sagen, Legenden und Märchen umrankt, endlich die traumhaft schöne koboldartige Gestalt Jemima Löws aus der Judenstadt zu Prag. Fein ist Raabe die Entwickelung des Verhältnisses zwischen den zwei jungen schönen Menschenkindern gelungen. Erst ist Jemima Löw dem deutschen Studenten nur das jüdische Bettelkind, das um sechs Kreuzer dem Fremden den Weg zum alten Friedhof zeigt. Unwillkürlich aber folgt sein Auge der schmächtigen Gestalt, „dem zierlichen Irrlicht, das vor ihm hergaukelt, der jungen lieblichen Hexe, die am Ende des dunkeln Ganges im Sonnenschein tanzt“ (I. 291), es ist nur ein flüchtiger Reiz für sein Auge. Dann sieht er sie, losgelöst vom Schmutze der Judengasse, im Blumenduft des alten Kirchhofes, das blühende Leben im Reiche des Todes. Jemima ist schön, ein liebliches, elfenartiges Geschöpf, der junge Mann ist be-

rauscht, der Zauber beginnt, ein so mächtiger, daß er „vierzig Jahre später noch einmal erweckt wird in dem weiten Berlin, da ein Kranz von Hollunderblüten, den ein junges Mädchen auf dem Balle getragen hat, ihm in die Hand fällt.“ (I. 294.) Er hält sich fern vom studentischen Treiben. Immer wieder zieht es ihn zu dem alten Friedhof; die ernste, schweigende Größe des Ortes weckt die tiefen Seiten seines Gemütes, das nach dem tollen Strudel der vorhergehenden Jahre sich selbst wieder findet; und nach und nach sieht er auch in Jemima mehr als den äußern Reiz ihrer Gestalt, er beginnt ihre innere Schönheit zu erkennen. Doch klar wird er sich nicht über seine Gefühle, die „wechselten wie die Launen des Mädchens selbst, wie das Wetter an einem Apriltage, wie die leichten Sommerwölkchen, die über der Stadt Prag und den Fliederbüschen von Beth-Chaim zogen. Bald hielt ich diese Jemima . . . . für ein kleines, schmutziges, boshaftes Ding, mit dem man wohl des Spasses wegen eine Viertelstunde verschwatzen konnte; bald hielt ich sie für eine Fee, ausgerüstet mit großer Macht, die Menschen zu quälen, und dem besten Willen, diese Macht zu mißbrauchen. Dann war sie wieder nur ein armes, schönes, holdseliges, melancholisches Kind der Menschen, für welches man sein Herzblut hätte lassen mögen, für welches man hätte sterben mögen.“ (I. 297 f.) So ist der Sommer vorübergegangen, und es kommt ein Tag um die Mitte des Herbstes, „wo die ersten winterlichen Ahnungen durch die Welt gehen.“ Da erzählt Jemima dem Freunde die Geschichte von Mahalath der Tänzerin, und in der Stunde, da sie ihm ihren ganzen innern Reichtum enthüllt, bricht er ihr, ohne es zu wollen, das Herz. Die Entwickelung ist für

ihm zu rasch gekommen. Sie hat mit ihrer rascher beweglichen weiblichen Natur in den kurzen Sommermonaten an seinem gereifteren, ausgebildeteren Wesen sich entwickelt vom schmutzigen Judenbettelkind zur holden Jungfrau, jetzt ist sie reifer und innerlich fester als er. Als sie in die Geschichte Mahalaths der Tänzerin ihr ganzes Herz hineingelegt hat, ruft er aus im überwallenden Gefühl des Augenblicks: „Jemima, ich liebe dich." Da sie ihm aber ins Auge sieht, muß er den Blick niederschlagen, er fühlt, daß es keine volle Wahrheit sei. Er hatte nur der Stunde gelebt, ohne zu denken. Nun aber, da er Jemima im innersten Seelenkampfe ringen sieht, und er ahnt, daß sie recht hat mit ihrer Todesahnung, überkommt ihn das Mitleid und ein furchtbares Gefühl der Verantwortung. Er ficht einen schweren Kampf aus; da er zu haltlos ist, um allein mit sich fertig zu werden, stellt er dem alten Hüter des Beth-Chaim der Jemima liebt wie seinen Augapfel, die Entscheidung anheim. In dem besten Glauben und Wollen, wie Shakespeares Bruder Lorenzo in „Romeo und Julia", sucht der Alte zu raten und schlägt die Trennung vor. Der junge Mann geht, obschon er wußte, daß es nicht gut war. „Und so hab' ich die arme Jemima aus der Judenstadt zu Prag getötet" (I. 307), sagt der Greis nach langen Jahren.

Es ist das Motiv des „Schüdderump" und sogar fast die gleichen Situationen kehren wieder. Die Unterredung Hennig von Lauens mit Antonie Häußler[1]) in ihrem Wiener Salon ist die Hermanns mit Jemima auf dem Prager Friedhof. Beide Mädchen sind dem Tode

[1]) Vgl. Schüdderump. S. 262 ff.

verfallen, der durch ihre unglückliche Liebe beschleunigt wird, beide haben in der Gegenwart des Geliebten einen Anfall ihres Leidens, und fast mit den gleichen Worten drücken sie ihre Todesahnung aus.

Schüdderump (S. 262 ff.):

„Du mußt doch gehen“, sagte Tonie zu Hennig. „Sieh, ich — ich — gehe ja auch.“ —

„Du gehst auch? Du wirst auch reisen?“, fragte der Junker erstaunt. —

„Ja, *hast du das noch nicht gemerkt?* Ja, ich bin reisefertig, und ich gehe gern von hier fort . . . .“ —

„Tonie, Tonie“, rief der Junker von Lauen, „ich weiß, was du sagen willst, und das ist heillos, das soll nicht sein. *Du wirst nicht sterben . . . . du wirst nicht davon gehen* . . . . morgen schon, heute, wenn du willst, können wir heimgehen und die beiden Alten zu den glücklichsten Leuten machen.“ —

„Verstelle dich nur nicht, mein armer Junge; es wird dir trotz aller deiner Klugheit nicht gelingen, mich aus meinen Banden zu erlösen, *so tapfere Ritter ihr auch seit Jahrhunderten gewesen seid . . . .“* —

„Dummes Zeug!“ brummte der Junker. —

Hollunderblüte (I. 299):

„Ich kenne die Mahalath ganz genau“, sagt Jemima zu dem deutschen Studenten, „und weiß, daß ihr Los das meinige sein wird“. —

„Dummes Zeug“, rief ich . . . . Ich erschrak wiederum heftig, und als sie meine Hand nahm und dieselbe auf ihre Brust legte, erschrak ich noch mehr. —

„Hörst du, wie es klopft und pocht, Hermann? Das ist die Totenglocke, welche mir zu Grabe läutet. *Du bist ein großer Doktor und hast das nicht gemerkt?* . . . Es kann nicht anders sein, ich muß an dem Herz, das zu groß wird, sterben.” —

„Jemima, Jemima, ich will dir andere, bessere Ärzte bringen, die sollen deine Brust untersuchen und dir sagen, daß du dich irrst; . . . . *du wirst leben — lange leben,* wirst eine schöne, holde Jungfrau sein und fortgehen aus diesem uralten Schauder.” —

Auch der Augenblick, in dem Tonie und Jemima die jungen Leute, die in aufwallendem Gefühl Liebe ge-

stehen, zur eigenen Erkenntnis führen, der Übergang in der Mädchenseele vom Stolz zur milden Wehmut, ist in beiden Erzählungen ähnlich geschildert.

Schüdderump (S. 268 f.):

Sie sah prächtig aus in ihrem Stolz; der Junker ertrug fast den Blitz ihrer Augen nicht . . . Sie legte beide Hände im Schoß zusammen, sah still und traurig auf den Jugendfreund und sagte leise: „Woher kommst du, Hennig, um so mit mir sprechen zu können? Seit wann weißt du, daß du mich liebst? Ach Lieber, du glaubst in der Tiefe deiner Seele selbst nicht an diesen Rausch und willst verlangen, daß ich daran glauben soll?!" —

Hollunderblüte (I. 301):

„Du sagst, du liebst mich, Hermann; aber wenn ich in dieser Stunde wie sie herniederstiege zu den Toten, du würdest mich nicht zurückhalten mit deiner Hand." Wie sie mich ansah! Es war, als ob ihr schwarzes Auge die tiefsten Verborgenheiten meines Herzens hervorholte; hätte ich sie wirklich geliebt, so würde ich diesen Blick ertragen und erwidert haben; aber sie hatte recht, ich liebte sie nicht . . . . und so mußte ich das Auge abwenden und niederschlagen . . . . Ich fühlte eine furchtbare Verantwortung auf mir lasten, als ich scheu, fast furchtsam auf die herrliche Kreatur sah, wie sie mir drohend, mit blitzenden Augen die Hand entgegenballte und sich in Verzweiflung wehrte — gegen ihre eigene Liebe . . . . Allmählich wurden ihre Blicke milder nud milder, sie wurden voll feuchten Glanzes; die geballte Faust öffnete sich und legte sich auf meinen Arm: „Betrübe dich nicht, mein Freund, du bist ja nicht schuld daran." —

Der Seelenzustand des jungen Mannes wird in der „Hollunderblüte“ durch das sinnende Erinnern des Greises wiedergegeben, im „Schüdderump“ beleuchtet Raabe ihn scharf mit seinen eigenen, des Dichters Worten[1]): „In Hennigs Verwunderung mischte sich ein wenig Furcht, und dann noch etwas anderes, ein schmerzlich Gefühl, wie Reue um ein unwiderbringlich Verlorenes, dessen Wert man zu spät erkannt hat — ein ernstes wahrhaftiges Weh, das bei Leuten seiner Art wirklich gleich einem gewappneten Mann hereinbricht, und um so überraschender wirkt, je schneller es vorübergeht.“

Die letzte Bemerkung kennzeichnet zugleich die Entwickelung, die Raabes Weltanschauung gemacht hat in den sieben Jahren, die zwischen dem Niederschreiben der „Hollunderblüte“ und dem des „Schüdderump“ liegen. Der junge Student ist nur leichtsinnig und unbedacht gewesen, er hat nur gefehlt aus Fahrlässigkeit; dafür hat er schwer gebüßt ein ganzes Leben hindurch unter dem drückenden Gefühl der Verantwortlichkeit. Doch die Schuld ist ihm zum Segen geworden; das Leid hat ihn zum Manne gereift, in der Arbeit, in der Wissenschaft hat er Trost gesucht. Er ist ein pflichttreuer Arzt, sogar ein guter Familienvater geworden; ein reicher innerer Gewinn ist ihm aus jenem schmerzlich süßen Jugendtraum geflossen, die Fähigkeit, menschliches Leid tief mitzufühlen, vielen ein milder Tröster und Berater zu sein. Das Moment der Schwäche und Haltlosigkeit das auch hier bereits im Charakter liegt, aber eben durch das schwere Erlebnis überwunden wird, ist im „Schüd-

[1]) Schüdderump. S. 268.

derump" viel stärker betont. Hennig von Lauen wird geschildert, wie er durch die Straßen Wiens schlendert[1]): „Mit einem plötzlichen Schrecken hörte er die Turmuhren schlagen und blickte auf die eigene Uhr, und richtete eiligst seine Schritte der Vorstadt Mariahilf zu. Wir aber haben vielleicht wieder einmal Gelegenheit gehabt, uns zu überzeugen, daß auf sein Denken, Dichten, Tun und Lassen jetzt, wo sich unsere trübe Geschichte ihrem Ende zuneigt, noch viel weniger ankommen kann, als im Beginn derselben." Ebensowenig wie der Held der „Hollunderblüte" ist Hennig schlecht; er ist auch nur gedankenlos und dazu sehr bequem. Es fehlt ihm das, was nach Raabe ein Menschenleben allein adeln kann, der „Hunger"; darum kümmert den Dichter sein Schicksal auch nicht weiter, er läßt ihn bei den Philistern enden und schließt mit dem kurzen Satze ab[2]): „Der Junker von Lauen möchte gern seine Zigarre in Frieden rauchen und seinen melancholischen Gedanken in Ruhe nachhängen; allein er kommt selten dazu, sein Freund Fröschler und ein Dutzend gute Nachbarn und die Eisfelder dulden es nicht." Raabe hat seit der „Hollunderblüte" vielleicht schärfer sehen, jedenfalls bittrer empfinden gelernt. Dazu hat sich ihm auch das Interesse an dem Problem verschoben, was der Held verloren, hat die Heldin gewonnen; denn auch für die Züge Tonie Häußlers sind die ersten Linien in der Gestalt der kleinen Jemima Löw der „Hollunderblüte" zu suchen.

Jemima ist eine liebreizende Gestalt. Wie der Dichter selbst andeutet, scheint etwas von Shakespeares

[1]) Schudderump S. 305.
[2]) Schudderump S. 334.

Frauencharakteren in sie übergegangen zu sein. Der fremdländische Reiz, den ihr jüdisches Volkstum ihr gibt, desgleichen der leichte Anflug von Koketterie, der ihrer Anmut beigesellt ist, erinnert an Rahel, Grillparzers „Jüdin von Toledo“, die allerdings erst nach der „Hollunderblüte“ veröffentlicht wurde (1870). In letzter Linie aber geht die Gestalt zurück auf Goethes Mignon. Oft und nicht immer glücklich ist das holde Mädchenbild, das Friedrich Schlegel den göttlich lichten Punkt und die Krone „Wilhelm Meisters“ nennt, nachgeahmt worden. Auch bei Raabe klingen einige Motive nach. Das Verhältnis des jungen Deutschen zu Jemima ähnelt dem Wilhelms zu Mignon, und der Pförtner als Schützer des Mädchens ist dem Harfner verwandt, wie überhaupt ein beliebtes romantisches Motiv ist, daß ein alter einsamer Mann nach den Enttäuschungen des Lebens sein ganzes Glück in die liebevolle Sorge um ein junges verlassenes weibliches Wesen setzt; man denke z. B. an Stifters „Abdias“ und den alten Pförtner in der „Narrenburg“ und im „Turmalin“. Wie Mignon ist Jemima von einem geheimnisvollen poetischen Zauber umwoben, dem Geliebten gegenüber von fremdem Stamme, ein Zug, der in der Romantik oft wiederkehrt, z. B. an Arnims „Isabella von Ägypten“, Stifters Chelion in der „Narrenburg“, Storms Heldin in „Jenseits des Meeres“. Sie steht auf der holden Schwelle zwischen Kind und Jungfrau, und wie Mignon ist Jemima krank. Selbst im einzelnen finden sich ähnliche Züge. So heißt es z. B. im „Wilhelm Meister“[1]: „Endlich fühlte Wilhelm an ihr eine Art Zucken, das ganz sachte anfing und sich durch

[1] Vgl. Weimarer Ausgabe. I. Abteil. Bd. XXI. S. 228.

alle Glieder wachsend verbreitete. ‚Was ist dir, Mignon?‘ rief er aus, ‚was ist dir?‘ — Sie richtete ihr Köpfchen auf und sah ihn an, fuhr auf einmal nach dem Herzen, wie mit einer Gebärde, welche Schmerzen verbeißt. Er hob sie auf und sie fiel in seinen Schoß.“ — Bei Raabe: „Jemima Löw drückte plötzlich die Hand auf das Herz, und über ihr Gesicht zuckte es, als erdulde sie einen großen physischen Schmerz. Ich erschrak wiederum heftig, und als sie meine Hand nahm und dieselbe auf ihre Brust legte, erschrak ich noch viel mehr.“ (I. 299.) Die Situation kehrt, wie oben erwähnt, auch im Schüdderump wieder. — In der romantischen Tradition ist Kleists Käthchen von Heilbronn Mignon in mancher Beziehung verwandt, und daß das Flämmchen in Immermanns „Epigonen“ dem Goetheschen Vorbilde bewußt nachgeahmt wurde, ist bekannt. Goedeke nennt es „eine literarische Bastardschwester“. Doch auch von Raabe leiten wieder lose Fäden zu Immermann hinüber. Daß sein Held wie der in den Epigonen „Hermann“ heißt, ist gewiß bloßer Zufall. Wie das Flämmchen wird Jemima „das Ding“ genannt. Enger sind die Zusammenhänge z. B. in folgenden Szenen[1]: „Erschrocken wollte er (Hermann) sich losmachen. Das Ding hinter ihm vereitelte durch aalartiges Drehen und Wenden seine Bestrebungen. ‚Nun siehst du ja, wie du wolltest, die Finsternis vor den Augen,‘ rief eine zarte Mädchenstimme. Endlich bekam er das Gesicht frei. Er sah sich um. Ein wunderhübscher Kopf stak wie das Haupt der Dryas zwischen den Aststumpfen des Baumes, unter welchem er

[1]) Immermanns Werke, herausgegeben von R. Boxberger V. S. 9 ff.

gesessen hatte. Er zog das Wesen hinter dem Stamme hervor. Es war ein schönes Geschöpf zwischen Kind und Jungfrau. ‚Wer bist du? Woher kommst du? Was willst du von mir?' fragte Hermann, der sich von seinem Erstaunen kaum erholen konnte. ‚Ich bin Fiametta oder Flämmchen . . . .' Sie schmiegte sich bei diesen Worten an Hermann und sah ihm zärtlich in die Augen. Dieser wußte nicht, ob er mit etwas Menschlichem oder mit einem neckischen Waldgeiste zu tun habe. Er strich dem Kinde die braunen Haare, die, ungefesselt von Kamm und Nadel, bis zu den Hüften niederwogten. Er wollte fragen, und doch unterließ er es, in der Furcht, einen anmutigen Zauber zu zerstören . . . . Sie zog ihn tänzelnd und singend vom Stamm auf den Erdwall herunter . . . ." Später „nimmt dann Flämmchen seinen Arm und sagt: ‚Ich will dich nun auf deinen Weg bringen'." Die Verwandtschaft mit Jemima ist deutlich; Jemima ist dem jungen Manne Führerin wie das Flämmchen; außer allem, was beide mit Mignon gemeinsam haben, fällt besonders das anmutige, neckische Spiel auf, womit sie den Fremden bezaubern, so daß er nicht mehr weiß, ob er Traum oder Wirklichkeit vor sich sieht, dann das Bild des reizenden Mädchenkopfes im Hollunderbaume, das sich übrigens schon bei Kleist im „Käthchen von Heilbronn" findet. In der „Hollunderblüte" heißt es: „In dem Gezweig eines der niederen Hollunderbüsche, die . . . . das ganze Totenfeld überziehen, — mitten in den Blüten auf einem der wunderlichen, knorrigen Äste, welche die Pracht und Kraft des Frühlings so reich mit Grün und Blumen umwunden hatte, saß das neckische Kind, welches mir vorhin so schlecht den Weg hierher gewiesen hatte, und schelmisch lächelte es

herab auf den deutschen Studenten." (I. 293.) Auch diese Situation kehrt im „Schüdderump" wieder (S. 73): „Schnell und scheu blickte er (Hennig) umher, sah jedoch niemand, was seinen Mut und seine Sicherheit nicht gerade erhöhte. In demselben Augenblick aber flog ihm seine Mütze aus den untern Zweigen einer verkrüppelten Buche ins Gesicht. Auf leicht ersteigbarem, bequemem Sitz in diesem untern Gezweig des gebogenen Baumes saß das schöne Kind der schönen Marie und lachte zum zweitenmal den Knaben hell an." — Bezeichnend für alle diese Gestalten ist es, daß sie symbolische Namen tragen, wie Goethe bereits in „Mignon" den ganzen Reiz des lieblichen Geschöpfes verdichtet hat; Fiametta (der Name kommt auch bei Eichendorff vor) sagt von sich selbst: „Ich bin Fiametta oder das Flämmchen", wie Jemima, die zu deutsch „Tag" heißt: „Ich bin nur ein Traum." Flamme, Tag, Traum sind echt romantische Symbole. Man hat Raabes allzu absichtliche Eigennamen gerügt, indem man sie sehr geistreich dabei charakterisierte. Doch Raabe hat nicht nur die ironisch-feierlichen Viersilber; er weiß auch in feinfühliger Weise den Namen dem Charakter der Personen und zugleich der Stimmung der Dichtung anzupassen und wirklich schöne Wirkungen damit zu erzielen. „Mathildis, das ist Heldin, — mächtige Kämpferin, und es ist kein anderer Name unter den Menschen, der für mich einen so edlen Klang hat als dieser"[1]), sagt der alte Mann von der Braut des Junker Groland, von der Jungfrau, die die Männer hinausgewiesen hat

[1]) Des Reiches Krone II. 351

aus der Weltvergessenheit in den Kampf um des Reiches Krone, und die selber später, als starke Heldin Schlimmeres als den Tod erduldet und besiegt hat durch ihre Liebe und Treue. „Mahalath" in der „Hollunderblüte" heißt Tänzerin. Wenn Jemima ihre Geschichte erzählt, denken wir unwillkürlich an das Mondscheinmärchen des tanzenden Flämmchens auf der Felsenplatte im Waldesdunkel, das Immermann in das fünfte Kapitel des vierten Buches der Epigonen[1]) eingefügt hat. Auch der Tanz mit seiner leichten Anmut ist ein romantisches Symbol. Wenn Raabe sagt: „Die hier liegt, wurde Mahalath genannt, weil ihre Glieder schlank und leicht waren, und weil ihre Glieder sich im Tanze bewegten, wenn sie ging" (I. 300), so spricht schon Tieck von Bewegungen, die Musik schreiben, und von Biegungen der Gelenke, die Wohllaut sind. Auch in die Charakteristik Tonies im „Schüdderump" (S. 108) hat Raabe den Zug aufgenommen: „Es folgte überall ein glänzender Schein den kleinen Füßen, welche das Siechenhaus nun so lustig machten und die Greisin in stets neue Verwunderung setzten. Es war ja auch das Erstaunlichste, daß diese kleinen Füße so viele und verschlungene Wege geführt worden waren . . . ., um endlich das Siechenhaus von Krodebeck zu erreichen, und die alte Hanne Allmann zu umtanzen und zu umtrippeln, wie nur Elfenfüße trippeln und tanzen konnten."

Hat Jemima den holden Sinnenreiz von ihren romantischen Schwestern zum Teil ererbt, so dankt sie Raabe ganz allein ihre schöne, freie und stolze Seele.

---

[1]) Ausgabe Boxberger. VI. S. 30.

Versenkt man sich in eine Analyse von Immermanns Heldin, so hat man die Empfindung, als habe es den Dichter gereizt, in die Umrisse des süßen Goetheschen Bildes mit von Heine entlehntem Zerstörungstrieb eine Verzerrung hineinzuzeichnen; die Blume wird entblättert und sie versinkt im Sumpfe. Um den Abstand zu ermessen, vergleiche man die Sterbeszene im 10. Kapitel des IX. Buches der Epigonen[1]) mit der Art, wie der Alte den Tod Jemimas erzählt. Mignon ist krank, Kleists Käthchen ist eine Somnambule, auch Jemima ist krank, wie später Antonie Häußler; aber Raabe ist weit von den pathologischen Verirrungen Immermanns, er hat dazu das äußerliche Motiv in den innern Gehalt seiner Dichtung verwoben. — Jemima ist nicht wie bei Immermann und auch bei Goethe nur für den Geliebten da, ein Moment in seiner Entwickelung, eine Sache, die zerbrochen werden kann, wenn sie ihren Dienst erfüllt hat, sondern Raabe hat ihr einen Wert auch für sich gegeben. Sie stirbt, aber sie gleicht einer zarten Knospe, die der Gärtner aus dem Moder herausgehoben hat zum hellen Sonnenlichte, wo sie in reiner Luft unbefleckt ihre Blätter entfaltet, bis sie mitten in lichter Schönheit gebrochen wird, wie ihr alter Freund sagt: „Der Gott aller Völker weiß die beste Art, wie er seine Kinder aus jeder Dunkelheit, aus allen Kerkermauern in das Licht und die Freiheit führen kann. Ich konnte sie nur hieher bannen, und so hat sie der Gott des Lebens mir genommen, um sie in das wahre Haus des Lebens zu führen." (I. 311.) Im Gegensatz zu den romantischen Vorbildern ist in Jemimas Gestalt ebenso gut ein Streben nach aufwärts

[1]) Ausgabe Boxberger. VII. 221 ff.

wie in der ihres Freundes, auch sie macht ihre Entwickelung durch.

Die seltsamsten Gegensätze sind in Jemima vereint. Als ein zierliches, braunes, schmutziges Judenbettelkind erscheint sie dem fremden Studenten, den sie als leuchtendes Irrlicht durch die seltsamsten Regionen leitete und endlich verleitete. Dann aber streift nach und nach „die Hexe, die Verführerin, die kleine Prager Teufelin" das koboldartige Wesen ab und es bleibt nur „ein armes schönes, holdseliges, melancholisches Kind der Menschen". Fein hat Raabe die psychologischen Vorbedingungen für Jemimas Wesen gegeben, wenn er den Alten uns ihre Erziehung beschreiben läßt: „Weil ich nur in diesen Mauern leben konnte, hab' ich ihr junges Dasein mit hineingeschlossen, und so ist sie wohl vor dem Schmutz draußen in der Gasse bewahrt geblieben, aber sie hat die Sonne und die Frühlingsblüte nur hier gesehen, die Sonne der Toten, die Frühlingsblüte der Gräber." (I. 306.) Hier liegt der Grund von Jemimas Eigenart; sie ist rein geblieben in ihrer Umgebung, aber sie hat das Leben nicht unbefangen kennen gelernt; ihre Einbildungskraft und ihr Gefühl sind zu sehr gesättigt worden in dem beständigen, gleichsam persönlichen Umgange mit der Vergangenheit ihres Volkes; daher zum Teil ihr frühreifer Ernst, wozu die krankhafte Naturanlage kommt, die das Grübeln nur befördern kann. So tritt an sie das Ereignis ihres Lebens heran, die Bekanntschaft mit dem Fremden, die für sie ebenso bedeutsam, ja noch folgenschwerer wird als für ihn; es ist Raabes Verdienst, diese wechselseitige, nicht bloß einseitige Einwirkung zur tiefen Seelenstudie gestaltet zu haben. Jemima findet in dem Freunde das kurze,

selige, traumhafte Glück ihres Lebens. „Ihr seid ein Sonnenstrahl in ihrem armen, kurzen, dunkeln Leben gewesen, durch Euch hat sie den blauen Himmel und die Welt der Lebendigen, die ich ihr so grausam unwissend verschlossen habe, kennen gelernt", sagt später der Alte. (I. 311.) Sie liebt erst auch nur im Banne und Zauber wie der junge Mann, aber sie erwacht eher aus dem Traume als er. Gewiß hat Paul Gerber[1]) recht, wenn er dort, wo er Raabes weibliche Charaktere bespricht und sie in anmutige, in hilfsbedürftige, ergebene und duldende, und in entschlossene und tatkräftige einteilt, Jemima Löw unter die vorzüglichsten Gestaltungen weiblicher stiller Erhabenheit und selbstloser Tatkraft einreiht. Ergreifend schön ist dem Dichter die Szene auf dem Friedhof inmitten der von banger Todesahnung durchzitterten Herbstluft gelungen, wo er den Seelenkampf Jemimas darstellt und den ganzen tiefen Gemüts- und Gedankenreichtum ihrer Seele enthüllt, der sie unterscheidet von den romantischen Vorbildern, die nur Sinne, Triebe und gebundenes Fühlen sind, ja sie auch größer macht als viele Stormsche Gestalten. An dem Freunde, der ihr die Offenbarung der Welt da draußen geworden war, eines höhern Lebens in Wahrheit und Schönheit, ist ihre Seele herangereift. Nur durch ihn konnte sie sich so in die Geschichte der Mahalath hinein leben, wie sie ihm sie jetzt an ihrem Grabe erzählt, sie legt ihr eigenes ganzes Sehnen, Denken und Fühlen hinein. „Sie war auch im Schmutz und in der Dunkelheit geboren wie ich, und in noch größerem Schmutze und noch schlimmerer Finsternis wie ich . . . . aber die

[1]) P. Gerber, Wilhelm Raabe. Leipzig 1897. S. 323.

Mahalath hatte eine freiere Seele als die stolzeste Christin in der Stadt Prag . . . . Sie war in der Dunkelheit geboren und sehnte sich nach dem Lichte.“ (I. 300.) Das ist Jemima selbst; aber nicht mehr Jemima ist es, wenn sie sagt: „Glaub’ es nicht, die Mahalath ist nicht an der Liebe gestorben, wenngleich ihr Herz brach; und die irren, welche meinen, daß sie starb um den jungen Grafen.“ (I. 300.) Jemima sucht sich selbst zu täuschen; sie wehrt sich gegen ihre Liebe, denn sie sieht ein, daß ihre und des Fremden Wege nie zusammengehen können, sie kämpft verzweifelt gegen die Leidenschaft, denn sie ist ein tapferes, willensstarkes Mädchen, sie ringt sich durch zur Entsagung, aber sie selbst bricht darüber zusammen. Sie dankt dem Freunde für alles Glück, das er ihr gebracht, sie beruhigt ihn und gibt ihm gute Worte mit ins Leben: „Geh fort und gehe bald, es ist dein und mein Geschick. Du wirst ein gelehrter und guter Herr sein in deinem Vaterlande, mild und barmherzig gegen die Armen und Schwachen, bist du doch auch mild und barmherzig gewesen gegen mich.“ (I. 302.) Sie weiß, daß, wenn der Hollunder wieder verblüht, sie still liegen wird unter ihrem Stein wie Mahalath, die Tänzerin. Nur eine bittende Frage hat sie für den Freund: „Wie lange wirst du wohl denken an Jemima Löw aus der Judenstadt zu Prag, zur Zeit der Fliederblüte?“ Und diese milde Friedensstimmung verklärt auch ihre Sterbestunde. „Euer, mein Sohn“, berichtet der Alte, „hat sie nur mit Freude und leisen, lieblichen Worten gedacht. Ihr habt ihr viel Freude und Glück gebracht, und sie ist mit tausend Segenswünschen für Euch auf den Lippen eingeschlafen. Ach, es war ein großes, schönes, trauriges Wunder, wie ihr Wesen

und all ihr Denken so anders geworden war. Sie ist so schön gestorben, o so schön." (I. 311.)

In Tonie Häußler im „Schüdderump" hat Raabe den Charakter Jemimas wieder aufgenommen und weiter ausgeführt. Auf verwandte Einzelheiten ist bereits hingewiesen worden; beide trifft dasselbe Schicksal. Ganz besonders nahe berührt sich ihr Entwicklungsgang. Wie die Umwandlung des kleinen Judenbettelkindes Jemima, so wird auch die Tonies, der Tochter des fahrenden Volkes aus dem Siechenhause, zur schönen Jungfrau geschildert: „Zu der Zierlichkeit der körperlichen Erscheinung des Kindes fügte sich von Tag zu Tag wundervoller eine unbeschreibliche Zartheit des Gemütes; und die großen dunkeln Augen, die vor kurzem noch so wild und scheu in das Erdengewirr hineinfunkelten, leuchteten jetzt in einem Lichte, welches selbst den Rohesten betroffen machen und anmuten mußte. Früher als bei andern Kindern entwickelte sich bei Antonie Häußler eine gewisse Jungfräulichkeit, welche die Herzen aller gewann[1])." Wie der Heldin der „Hollunderblüte" auf dem abgelegenen Friedhofe, wie Else von der Tanne in der Einsamkeit des Waldes — ein echt romantischer Zug, man denke an die Jugend der Frau vom blonden Eckbert in Tiecks Märchen —, so wird auch Tonie eine ganz eigenartige Erziehung zuteil, die sie durchaus verinnerlichen muß: „In dem Siechenhause von Krodebeck hatte Tonie vollkommen die Erziehung erhalten, welche die guten Feen ihren Lieblingsschützlingen in der Einsamkeit und Wildnis angedeihen lassen[2])." Als unter der Pflege der treuen Genien ihrer Kindheit und Jugend

[1]) Schüdderump. S. 143.
[2]) Schüdderump. S. 143 f.

sich alle edlen Keime Tonies entwickelt hatten, da trifft auch sie das Geschick der kleinen Jemima: „Es war eine Seligkeit, der Schönheit auf den Wiesen von Krodebeck zu begegnen und von ihr geküßt zu werden; aber es war auch furchtbar und tötend, doch kein Recht an den Gruß zu haben, sondern hinaus zu müssen.“[1]) Die Lösung scheint auch hier hart wie in der „Hollunderblüte“, und doch soll es nach des Dichters Absicht eine milde Lösung sein. Hier spricht er selbst es aus, was er fast mit denselben Worten den Alten in der „Hollunderblüte“ sagen läßt: „Daß der Herr die Seinigen die besten Wege zu führen weiß, ist auch wohl durch dieses Buch wieder einmal gezeigt worden, und wir könnten nunmehr still unsere Feder weglegen, unser Manuskript schließen und es den Leuten überlassen, wie sie sich mit dem Buche vom Schüdderump abfinden mögen.“[2]) Die harte Lösung ist bei Raabe nur scheinbar, um die Weltanschauung einer seiner Dichtungen möglichst vollständig verstehen zu können, muß sie zu verstehen gesucht werden auf der breitern Grundlage des Zusammenhanges seines Gesamtschaffens.

Eine jede Kritik Raabes beschäftigt sich mit seinem Pessimismus und mit seiner Stellung zu Schopenhauer. R. M. Meyer zählt ihn mit Robert Hamerling, Heinrich Leuthold, Rudolf Lindau zu den Dichtern, denen geradezu der Kampf zwischen Pessimismus und Lebensfreude zum eigentlichen Lebensquell ihrer Dichtung geworden ist[3]). Schon Paul Gerber hatte diesen

[1]) Schüdderump. S. 268.

[2]) Schüdderump. S. 333.

[3]) Die deutsche Literatur des XIX. J. 3. Auflage. Berlin 1906. S. 484.

Gedanken ausgeführt in seinem Buche über Raabe. Wilhelm Brandes[1]) bringt bestimmte Daten; nach ihm hat Raabe seit 1868 mit einem eigentlichen Studium Schopenhauers begonnen, nachdem er ihn schon früher aus den Lindner-Frauenstädtischen „Memorabilien" oberflächlich kennen gelernt hatte. Ein besonders starker Einfluß des Philosophen müßte sich darum wohl während dieser Zeit in seiner Dichtung zeigen. Und wirklich ist ja auch der „Schüdderump", das der allgemeinen Ansicht nach pessimistischste Werk Raabes, 1869 erschienen. Es fragt sich nur, ob diese Erzählung sich so sehr vom früheren Schaffen des Dichters abhebt, daß für sie ein besonderer äußerer Einfluß anzunehmen wäre, und das kann wohl verneint werden. Noch leidvoller als sonst offenbart sich zwar hier das Leben, aber doch kaum grundsätzlich anders als z. B. in der noch vor der „Hollunderblüte" erschienenen kleinern Erzählung „Wer kann's wenden?" (I. 103.) Das Leben schon allein hat die ernste Gemütsstimmung des Dichters noch vertiefen können, die in dem Motto des 1867 erschienenen „Abu Telfan" ihren Ausdruck findet: „Wenn ihr wüßtet, was ich weiß, sprach Mohammed, so würdet ihr viel weinen und wenig lachen." In der Weltanschauung Raabes ist zudem ein Doppeltes zu unterscheiden, seine Anschauung vom Leben und seine Anschauung vom Menschen.

Daß Raabe in seiner ganzen Dichtung sich vorzugsweise in das Leid des Lebens versenkt hat, braucht nicht erst belegt zu werden; das ist wohl zum Teil Temperamentsache, zum Teil Ergebnis persönlicher

[1]) W. Brandes, Wilhelm Raabe. Wolfenbüttel 1906. 2. Auflage. S. 11.

Lebenserfahrungen. Auch die „Hollunderblüte“ ist ein wehmütiges Stimmungsbild, eine Dichtung des menschlichen Leides. Ein Arzt ist der Held, er gehört jenem Stande an, dem kein menschliches Leid verborgen bleibt, der, wie Raabe sagt, „innerlich und äußerlich gerbt, der fast unempfindlich macht gegen den Ansteckungsstoff der Epidemien wie gegen den lauten Schmerz und die stille Verzweiflung der Menschen.“ (I. 283.) Der Ausgangspunkt der Erzählung ist das Sterbezimmer einer jungen Toten, die nach kurzem glücklichen Atmen auf der sonnigen Erde sie verlassen mußte; wir werden Zeuge des tiefen Schmerzes der Mutter; daneben führt Raabe uns das Bild einer sonnenlosen Kindheit vor, die kein Strahl der Mutterliebe erhellt hat; wir sehen in den Schmutz, das physische, geistige und moralische Elend der Judenstadt, wir folgen dem jungen Studenten in die medizinischen Hörsäle, die uns die körperlichen Gebrechen der Menschheit offenbaren; das traurige Geschick eines jungen Liebesglückes zieht an uns vorüber, das getrennt wird durch die Unerbittlichkeit der Verhältnisse; wir leben mit die Tragik des Martyriums eines ganzen Volkes durch die Reihe der Jahrhunderte, eine Qual, zusammengesetzt aus Schuld und Verhängnis, und zuletzt kehrt immer wieder das Bild des Todes. Raabe selbst ist sich dieses Zuges seiner Dichtung bewußt, er hat einmal lächelnd bemerkt, ein ergiebiges Feld für eine künftige Dissertation sei eine Feststellung der Art, wie er seine Leute sterben lasse. Der Tod ist ihm nicht bloß, wie Paul Schütze von Storm sagt[1]), „der Genius, der stille Bote Gottes, der die ausgestreckte Hand des Ster-

[1]) Paul Schütze, Theod. Storm und seine Dichtung. 2. Aufl. Berlin 1907. S. 91.

benden ergreift und seine Seele hinwegführt", sondern er „sieht das Beingerippe mit Stundenglas und Hippe." Er schreckt nicht zurück vor der gleichsam physischen Berührung: „Was mich drinnen erwartete, wußte ich, aber doch kroch es mir ganz leise, feucht und kalt über die Stirn, und berührte leise, leise, leise alle Nervenausläufer in der Haut. Selbst der gegerbteste Doktor ist immer noch nicht gegerbt genug." (I. 285.) Oder: „Auf dem schwarzen, feuchten, modrigen Boden, der so viele arggeplagte, mißhandelte, verachtete, angstgeschlagene Generationen lebendiger Wesen verschlungen hatte, in welchem Leben auf Leben versunken war wie in einem grundlosen gefräßigen Sumpf — aus diesem Boden stieg ein Hauch der Verwesung auf, erstickender als von einer unbeerdigten Wahlstatt . . . . Es war, als rege sich der Boden wie ein Würmerhaufen, es war, als schöben überall bleiche Knochenhände die Steine zurück und die Blätter und das Gras auseinander; ich stand wie zwischen rollenden Totenköpfen, und all der lebendige Moder griff grinsend nach mir und dem schönen Mädchen an meiner Seite." (I. 292, 302.) Bei dieser Schilderung des Grauens, die einzelne Szenen des „Schüdderumps"[1]) schon vorwegnimmt, denken wir unwillkürlich an die Bilder des Todesschreckens, wie Annette von Droste mit ihren sensitiven Nerven sie erlebt, das Beinhaus auf dem Sankt Bernhard oder der Kirchhof im Spiritus familiaris fällt uns ein.[2]) Doch nicht nur bei den physischen Schauern des Todes und bei dem Glück, das er zerstört, verweilt Raabe,

[1]) Vgl. besonders S. 27 die Schilderung der Leiche des jungen Mädchens auf dem Karren.

[2]) Annette v. Droste-Hülshoff, Gesammelte Schriften. Stuttgart, Cotta II. 158 ff. und 306 ff.

er führt nicht wie Storm in „Posthuma" an das Grab nur einer Toten, sondern der alte Prager Judenfriedhof, das Reich des tausendjährigen Staubes, dieser Ort, auf „dem man wie auf keinem andern Gottesacker der Welt . . . . mit Zittern das Haupt beugt und den Anfang des Jüngsten Gerichtes erwartet" (I. 305), er wird Raabe zum großartigen Symbol der „Verwüstung vor dem Allmächtigen", der Vergänglichkeit alles Zeitlichen. Wofür er hier in tragischer Größe ein Symbol gefunden, dafür nimmt er, naturalistischer, im „Schüdderump" den Pestkarren, die Idee bleibt dieselbe. Raabe kann die Darstellung des Leides und das Bild des Todes nicht vermeiden, weil er eben in seiner Dichtung das Leben sich abspiegeln läßt, wie es ist, und der Schüdderump „rollt weiter durch die Welt", wie der Dichter 1894 in der 2. Auflage des Buches in seiner unvergleichlichen Art sagt: „Es läßt sich daran nichts ändern, Herrschaften. Diese Räder lassen sich nicht aufhalten." Auch schöne holde Menschenleben wie Jemima Löw und Antonie Häußler verfallen seinem Recht.

Aber schon der Tod an sich ist nicht immer eine Grausamkeit; so zeigt es Raabe in „Else von der Tanne" an Friedemann Leutenbacher: „Seine Wunden waren geheilt, seine Ketten abgefallen, die Mauern seines Gefängnisses waren gebrochen, und die Pforte war aufgerissen worden . . . Else von der Tanne führte die Seele des Predigers aus dem Elend mit sich fort in die ewige Ruhe. Ihnen beiden war das Beste gegeben, was Gott zu geben hatte in dieser Christnacht des Jahres Eintausendsechshundertvierzig und acht." (II. 60.) Wenn man in einer solchen Anschauung Schopenhauerschen Quietismus, Verneinung des Willens zum Leben erblicken will, so kann

man doch viel einfacher darin nur die Auffassung finden, die einem jeden verinnerlichten Christentum eignet und die ganz besonders in allen mystischen Strömungen desselben ihren Ausdruck fand. Es sei hier nur erinnert an einen andern Grübler über das in der Welt vorhandene Böse, an Jakob Böhme, mit dem Raabe sich auch in der Zeit, wo er die „Hollunderblüte" schrieb, beschäftigt zu haben scheint. In dem fast gleichzeitig mit der „Hollunderblüte" entstandenen „Hungerpastor"[1]) gedenkt er liebevoll des Görlitzer Schusters, von dem aus bis zu dem Berufsgenossen, dem Vater von Hans Unwirrsch, ein Strahl aus dem lichten Reich des Geistes in die dunkle Werkstatt fällt. Etwas später, in „Frau Salome", tritt Jakob Böhme noch stärker hervor[2]). Es ist wohl nicht fehlgegangen, anzunehmen, daß Raabe, wie es auch Storm gern getan hat[3]), hier einer persönlichen Vorliebe Ausdruck gegeben hat. Denn wie Jakob Böhme sucht auch Raabe die Versöhnung der beiden „Qualitäten", des Guten und des Bösen, des Reiches der Finsternis und des Reiches des Lichtes. Der Eindruck, den das Bild des Lebens, das Raabe zeichnet, hervorruft, führt selbst im „Schüdderump" nicht zu dem Schopenhauerschen Schlusse, daß die Summe der durch das Leben aufgedrungenen Schmerzen weit beträchtlicher sei als die durch dasselbe ermöglichten Genüsse, wenn man den Begriff Genuß nicht im gröbsten Sinne nimmt[4]). Wenn eine Dichtung dadurch zur pessimisti-

[1]) Vgl besonders Hungerpastor. 20. Aufl. Berlin 1903. S. 7ff
[2]) Vgl Gesamm. Erzähl. 2. Aufl III. Bd. S. 164, 201, 207, 211
[3]) Vgl. z. B. Morike in „Martha und ihre Uhr". Th. Storms sämtliche Werke Braunschweig. 9. Aufl. 1903. III. Bd. S. 4.
[4]) Vgl. dazu das 14. Kap. des „Schüdderumps" (S. 108 ff.), das die letzten Lebenstage Hanne Allmanns schildert.

sehen würde, daß ihr Held äußerlich eine vollständige Niederlage erlitte, dann wären es gewiß fast alle Werke Raabes, aber dann wären es auch die Dramen Schillers, dies liegt eben im Begriff des Tragischen. Raabe ist reiner Idealist und darum schon kann seine Weltanschauung nicht wie bei Schopenhauer in pessimistischer Lebensverneinung gipfeln; nur wertet er vielleicht die Dinge etwas anders, als man es gewohnt ist, und seine Auffassung vom Glück ist auch nicht die landläufige. In der „Hollunderblüte“ zeigt Raabe, daß das Glück gar nicht das Ende oder das Freisein von Schmerz und Entsagung ist, sondern daß das Glück des Lebens nur im Schmerz und in der Entsagung selbst blüht, Glück und Schmerz und Entsagung werden eins. Wie Raabe den alten Judenfriedhof, der in seinen aufeinandergetürmten Steinen so viel Leid und Elend ganzer Jahrhunderte verkörpert, mit seiner Dichtung wie mit einer zauberischen Schönheitshülle umgibt, ihn ganz in hellen Sonnenschein und Blütenduft taucht, so zeigt er auch in dem traurigen Schicksal der beiden Liebenden das mild Versöhnende, es gibt Güter des Lebens, die so hoch stehen, daß sie selbst um den Preis des bittersten Schmerzes nicht zu teuer erkauft sind und im Ringen darum schon besteht das Glück des Lebens. Dem Helden wird das leidvolle Erlebnis seiner Jugend zum reichen innern Gewinn; er selbst wird geläutert und er wird vielen andern zum Segensspender. Jemima zahlt noch höhern Preis; sie hat den bittern Schmerz ihrer hoffnungslosen Liebe und sie stirbt. Sie hatte einen weitern Weg der Entwickelung zurückzulegen als der junge Deutsche, aus dem Schmutz der dunkeln Judengasse bis zu der reinen innern Schönheit, die sie an jenem Herbsttage am Grabe

der Mahalath offenbart; um den Einsatz des Lebens gewinnt sie erst voll und ganz ihre Seele. Die Einzelexistenz Jemimas, die körperlich zugrunde geht, hat dafür ein schöneres Leben gewonnen und ihr Tod wird der Gesamtheit zum Segen, das ist Raabes Lebensphilosophie in der „Hollunderblüte". Es ist diejenige des „Schüdderump" (S. 267), wie sie sich in Tonie Häußler verkörpert, und der Dichter sie selbst aussprechen läßt mit den ergreifenden Worten: „Ihr guten Leute hättet mich lassen sollen, wie ihr mich am Todestage der alten Hanne Allmann fandet; dann wäre ich jetzt eine fröhliche Magd und sänge vielleicht mit der Mamsell Molkemeyer meinen Tag weg. Aber der Ritter und das Fräulein, die tragen die Schuld an meinem Unglück; denn sie gaben mir den Schein, als sei ich brauchbar für die Welt, in der ich heute lebe. O der Ritter, der Ritter! Ich küsse den Staub von seinen Füßen; dem Ritter danke ich all mein Glück." Hier ist der Gegensatz klar umschrieben: das Alltagsglück, das freilich keine große Anstrengung kostet und den großen Schmerz nicht kennt, und das andere, der reiche volle Gehalt eines ganzen Menschenschicksals, das nur im Leide reift mit unerbittlicher Notwendigkeit, dafür aber auch den seligsten Lohn schon in sich selbst trägt.

Ein Zweites trennt Raabes Weltanschauung von der Schopenhauers: er glaubt an die Menschheit und besonders an das Weib. Man hat Raabe sogar vorgeworfen, er sei nicht fähig, Bösewichte zu zeichnen, wogegen August Otto[1]) mit Recht auf den Agenten Pinnemann

[1]) Bilder aus der neuen Literatur. 3. Heft: Wilhelm Raabe. Minden o. J. S. 22.

in den „Drei Federn" hinweist. Gerade in seinem milden Verstehen und Urteilen zeigt Raabe, wie wenig verbittert er im Grunde ist; er schaut mit sehr scharfsinnigen aber auch sehr gütigen Augen ins Leben hinein, und wenn er auch wohl sehr ironisch werden kann im Geißeln sittlicher Makel, so ist er doch meist eher geneigt, Schwäche als Bosheit anzunehmen. Von einer eigentlichen Schuld kann in der „Hollunderblüte" keine Rede sein. Daneben ist die „Hollunderblüte" mit einer andern der kleinen Erzählungen, „Des Reiches Krone", vorzüglich dazu geeignet, einen weitern Vorwurf zu entkräftigen, den man gegen Raabe erhoben — wohl wieder im Anschluß an Schopenhauers Lebensverneinung—, als verlören seine Menschen alle Tatkraft. Mechthilde Grossin in „Des Reiches Krone" vereint in sich hingebendste Güte mit heldenhafter Tapferkeit und Tatkraft, sie ist gut und stark zugleich. Und ob gerade Raabe immer der Dichter ist, der nur Weltflucht und tatenlose träumende Entsagung kennt, zeigt am besten ein Vergleich der „Hollunderblüte" mit den beiden Fassungen von Storms „Immensee". In der ersten Fassung, in Biernatzkis Volksbuch, fand sich, worauf Schütze nach Erich Schmidt aufmerksam macht[1]), noch ein Abschnitt, in dem Reinhards ferneres Leben nach dem Abschied von Elisabeth überblickt wird, bis zu dem Augenblicke, wo er im mondumwandelten Zimmer die Bilder der Vergangenheit an sich vorüberziehen läßt. In der ersten Fassung läßt Storm ihn wieder sich ins tägliche Leben einreihen, ein Amt finden, eine freundliche wirtschaftliche Frau nehmen und erst als Greis in dämmeriger Abend-

[1]) Schütze, Th. Storm. S. 106 ff.

stunde die ferne Vergangenheit und die Jugendgeliebte sich vor die Seele zaubern. Tycho Mommsen, Storms Jugendfreund, hatte dazu die kritische Randbemerkung gemacht: „Da haben wir des Pudels Kern, eitel Prosa", und Storm hat im Gefühl, daß dieser „prosaische" Abschnitt in seiner allzu engen Berührung mit der Wirklichkeit nicht in die ahnungsvolle sanfte Dämmerstimmung, in das Feiertagsgefühl seiner Dichtung passen würde, ihn fallen lassen. Diese erste von Storm verworfene Fassung ist nun ganz die Geschichte des Arztes in der „Hollunderblüte". Nach der zweiten wissen wir nicht, wer Reinhard in „Immensee" ist, in welchem Verhältnis er zum wirklichen Leben stand; die langen Jahre, die zwischen seiner Jugendliebe und dem Augenblick liegen, wo die Erinnerung in ihm aufsteigt, kann er doch nicht nur mit Träumen zugebracht haben. Bei Raabe hingegen sind wir gleich in Fühlung mit dem Leben; scharf sind seine Gestalten umrissen und in die Wirklichkeit gestellt: „Ich bin Arzt," beginnt die Erzählung, „ein alter Praktiker und sogar Medizinalrat." Raabe braucht solche prosaische Züge; sein Held soll nicht abseits stehen in Weltabgeschiedenheit, sondern in praktischer Tätigkeit für das Gemeinwohl wirken, sein Jugendtraum soll ihn nicht unbrauchbar gemacht haben für die Wirklichkeit, Ideal und Leben sollen sich gegenseitig durchdringen. Paul Schütze hat recht[1]), wenn er bei Besprechung von Storms „Psyche" sagt: „Verschwunden scheint die Alltagswelt und aller Erdenstaub verweht. Und die Menschen — als wären sie eben aus der Hand des Schöpfers gekommen. Ein Hauch helleni-

[1]) Schütze, Th. Storm. S. 261

scher Sinnenfreudigkeit geht von ihnen aus. ‚Wie in den Tagen der Götter‘, rufen auch wir.“ Aber das ist nicht das wirkliche Leben, der „ewige Werkeltag“, den gerade Raabe uns mit seiner Dichtung verklärt. Gewiß gehört eine große Meisterschaft dazu, solch realistische Einzelheiten, die aber wieder der Erzählung das Relief geben, so mit der Dichtung zu verschmelzen, daß dennoch ein Kunstwerk von so ausgeglichener reiner Schönheit entsteht wie die „Hollunderblüte“. Denn mit der reichen Fülle des realistischen Details, welche die Betrachtung der äußeren Motive zeigen wird, eignet der „Hollunderblüte“ zugleich eine starke lyrische Unterströmung, die vor allem den Romantiker in Raabe offenbart.

Mit Recht ist die „Hollunderblüte“ eine „satte Spätfrucht am vollen Baume der Romantik[1])“ genannt worden. Romantisch ist darin im Sinne des Novalis die Verherrlichung des Todes; die „Hollunderblüte“ ist ja eigentlich Hardenbergs Erlebnis in Dichtung übergesetzt, ihre schwermütige Poesie kann die Verwandtschaft nicht verleugnen mit dem Geiste der „Hymnen an die Nacht“. Dazu gehen beide auf die gleichen seelischen Vorbedingungen zurück, sie sind eine ergreifende Klage um ein junges, rasch verlorenes Liebesglück. Romantisch im Sinne der ganzen Schule ist die Auffassung der Liebe, romantisch die Einsamkeit des Friedhofes, die weltferne Abgeschiedenheit des jungen Paares, romantisch im Stile des jungen Friedrich Schlegel oder des jungen Brentano das Ironisieren der Philister, „des hageren langen Herrn aus Danzig und des dicken Herrn aus

[1]) Vgl. W. Kosch, Österr. Rundschau. 1904—05 1. Bd. S. 199.

Hamburg, welche sich eben vom Oheim das Beth-Chaim zeigen ließen, und so gar nichts von dem Graus bemerkten, sondern .... diesen hoch und falsch berühmten Prager Judenkirchhof für nichts mehr und nichts weniger hielten als für einen verdammten Humbug und verteufelten Steinbruch." (I. 302 f.) Das breit ausgeführte Bild der Philister hat Raabe später gegeben in den Nippenburgern des „Abu Telfan". Romantisch vor allem ist die „Sehnsucht". Die Erzählung selbst, wie Raabe sie dem alten Arzt in den Mund legt, ist ein Sehnsuchtssang nach der entschwundenen Jugend; romantische Sehnsucht treibt den jungen Studenten ziellos durch die Gassen des alten Prag, und wie bei Novalis der unbestimmte Drang im „Ofterdingen" mystische Gestalt annimmt in der blauen Blume, so verkörpert er sich bei Raabe auch in einer Blume, den blauen und weißen Fliederdolden des Friedhofes, die so eng verknüpft sind mit dem erlebten Traume wie bei Novalis mit dem geträumten. Ergreifend schön und einfach drückt Jemima Löw, die selbst, wie Antonie Häußler, eine herrliche Verkörperung der sich im innern Feuer aufzehrenden romantischen Sehnsucht ist, den Sinn ihres ganzen Seins aus mit den schlichten Worten: „Sie war in der Dunkelheit geboren und sehnte sich nach dem Lichte. Viele große Männer aus allen Völkern sind darum gestorben, weshalb sollte darum nicht auch ein armes Mädchen sterben?" (I. 300.) Eng schließt sich hier die „Hollunderblüte" an das große Grundmotiv von Raabes Gesamtschaffen an, das er selbst den „Hunger" nennt. Jemimas Streben nach dem Lichte, das gleich rührend in ihrem noch gebundenen Fühlen die Gestalt Eilika Querians in „Frau Salome" versinnbildet, wird bei

Hans Unwirrsch zum Hunger, der ihn nicht läßt sein ganzes Leben lang, wie er schon seinen Vater verzehrt hatte und seinen armen ersten Lehrer, der Hunger nach Glück, nach Wahrheit, Schönheit und Güte von all den Menschen, die durch Raabes Bücher wandeln, die, wenn sie auch leer ausgehen an der Tafel des Lebens und oft die Armen und Geprellten scheinen, dennoch die Glücklichen sind und die wahren Reichen, trotz des Lachens der Satten, weil eben in ihrem Hunger und Sehnsuchtsdrang und im unendlichen Streben selbst, nicht in der Sättigung das Glück liegt. „Die glücklich Unglücklichen" nennt sie Raabe[1]), die „Auserwählten, denen ein großes Ziel, ein hoher Zweck gegeben wurde, sich daran zu Tode zu ringen." Auch in Storms Novellen klingt das romantische Lied der Sehnsucht wieder.[2]) Wie Eichendorff hat er dafür wunderbar süße und weiche Töne gefunden, aber es sind dieselben, die immer wiederkehren, die Sehnsucht nach der Jugend, nach Liebe und Glück. Raabes Lied ist reicher; wie hoch man auch immer die Lyrik des bloßen Gefühls schätzen mag, die nichts will als Darstellung der reinen Schönheit, so kann und darf auch der Dichter sein Werk vergeistigen wollen. Schön ist das süße Liebesglück, der Jugendtraum im noch halbgeahnten Gefühl, den Storm besingt, schön aber auch das Ringen mit den Ideen, wie Raabe es schildert.

In dem Bestreben, seine Dichtung zum Spiegel des ganzen, wirklichen Lebens zu machen, gelingt Raabe die Versöhnung der Gegensätze in hohem Maße auch durch

[1]) Schüdderump. S. 149.

[2]) Vgl. Willrath Dreesen, Romantische Elemente bei Storm. Dortmund 1905.

den Humor. In solchen Dichtungen, die, wie die „Hollunderblüte“, nicht zu den eigentlich humoristischen gehören, sondern zu der Gruppe der allgemein lebensphilosophischen oder sich den Stormschen Stimmungsbildern nähernden, dient der Humor dazu, der Gefahr des Zuweichwerdens, des Rührseligen und Sentimentalen zu entgehen. Der einsame Friedhof in der Fliederblütenpracht ist eine stille Insel der Seligen, welche die beiden jungen Menschen abzuscheiden scheint von dem Lärm und Treiben der Welt da draußen; aber es ist gut, wenn der Dichter ab und zu sie einen Blick hinauswerfen läßt über die Mauer, daß sie an den Schmutz der Judenstadt erinnert werden. Wir wandern auf dem Wyschehrad umher über versunkenen königlichen Palästen; aber heute schnattern die Gänse und weiden die Ziegen dort und ungemein zerrissene Wäsche wird daselbst getrocknet. Den Träumer, der sich in die düstere Melancholie des Beth-Chaim versenken möchte, mahnt die Gegenwart der beiden so überaus verständigen und praktischen norddeutschen Herren, daß es auch noch eine andere Art gibt, die Dinge anzusehen, wenn er auch ihre Auffassung nicht zu der seinigen machen möchte. Der ganz in seinen Schmerz versunkene junge Mann, der, nach Prag zurückgekehrt, Baruch Löw antrifft und ihn fragt: „Sie lebt? Sie lebt? Sie ist nicht gestorben?“, wird ins wirkliche Leben zurückgerufen durch das Mißverständnis des alten Juden, der bei „sie“ nur an die versetzte Uhr denkt: „Soll mich Gott leben lassen hundert Jahre, 's ist der schöne hochgelehrte Herr Student; welch 'ne grausame Freud'! Nu, weshalb soll sie nicht leben — sie läuft auf die Minut', aber, aber, der Herr wird entschuld'gen, ich habe sie nicht mehr; — wenn

kann ich dem Herrn dienen?“ Bezeichnend für Raabe ist es, daß er es nicht bei diesem letzten Eindruck läßt, sondern auch gleich bei dem Alten die Stimmung wieder umschlagen läßt: „Ich wiederholte meine Frage, indem ich den Namen seiner Tochter nannte, und jetzt veränderte sich sein Gesicht so sehr, und er starrte mich so stier, steinern und schmerzvoll an, daß ich seine Antwort nicht abzuwarten brauchte.“ — So gibt Raabe das ganze Leben, das Ernste und das Heitere, das Häßliche und das Schöne, das Glück und das Leid.



III. Äußere Motive.

Reichtum und Fülle ist das bezeichnende Merkmal von Raabes ganzem Schaffen. Seine Dichtung bringt eine feste Weltanschauung zum Ausdruck, aber sie ist nicht eine mühsame Einkleidung für ein abstraktes Gedankensystem. Aus der bunten Welt der Menschenschicksale greift er das Moment heraus, das eine verwandte Saite seiner Seele berührt hat, und in lebendiger Wirklichkeit, ohne ängstliches Abwägen stellt er das Stück Leben in seiner, sei es auch manchmal etwas krausen Mannigfaltigkeit dar. Eine außergewöhnliche Motivenfülle zeichnet sein an sich schon so umfangreiches Lebenswerk aus und gibt dem Epiker Raabe eine ganz einzigartige Stellung in der deutschen Literatur des XIX. Jahrhunderts; an Kraft der Phantasie kommt ihm nur E. Th. A. Hoffmann nahe, mit dem er sich auch sonst berührt. In Raabes Dichtung verbinden sich stofflicher Reichtum mit tiefer Seelenanalyse und feinem Stimmungsreiz. Phantasie und Gemüt gehen bei ihm einen harmonischen Bund ein. Neben epischen Meisterstücken wie „Die schwarze Galeere" mit ihrer wechselnden Handlung und großartigen Zeitperspektive steht ein schwermütiges Stimmungsbild wie die „Hollunderblüte", das mit seiner Zartheit der Empfindung dennoch einen großen äußern Motivenreichtum verbindet. Rein

lyrische Stimmungsdichtungen wie Storm in seiner ersten Periode hat Raabe nie geschrieben; schon die „Chronik der Sperlingsgasse“, sein erstes Buch, womit man etwa „Immensee“ vergleiche, hat „die bunten, ewig wechselnden, ewig neuen Bilder des großen Bilderbuches, Welt genannt“[1]), aufgeschlagen.

Mit diesen Worten stellt sich Raabe in eine Bewegung der deutschen Literatur ein, die R. M. Meyer sehr glücklich als „Erweiterung des poetischen Horizontes“ bezeichnet hat. Die Bewegung geht aus von der Romantik oder vielmehr von der jüngern Romantik und sie hat zum Ziel, die ganze Welt mit allen ihren Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten möglichst tief zu erfassen und möglichst lebendig wiederzugeben. Neben dem Menschen und seinem Innenleben bekommen auch die Dinge ein Recht auf dichterische Gestaltung, neben einzelnen Höhepunkten der Entwicklungsgeschichte der Menschheit tritt ihr ganzes reiches Leben durch die Jahrhunderte, neben typischen Naturbildern, auf bestimmte Gegenden beschränkt, werden neue Landschaften mit ihren eigenartigen Reizen in die dichterische Betrachtung einbezogen; neben den höhern und mittlern Ständen gewinnt das Volksleben ein fesselndes Interesse und die Kleinsten und Ärmsten erobern ihren Platz wie im Leben so auch in der Dichtung. Hier nun reiht sich Raabe ein, mit sinnenfreudigem Auge faßt er die ganze bunte Außenwelt auf und erwärmt und durchsonnt sie mit seinem goldenen Gemüte.

Raabes Schaffen ist nicht landschaftlich beschränkt, er ist nicht Heimatdichter im engern Sinne.

[1]) Die Chronik der Sperlingsgasse. 29. Auflage. Berlin 1903. S. 15.

Wohl hat seine Dichtung den exotischen Rausch, der um die Jahrhundertmitte hereingebrochen war, nicht mitgemacht, wohl verweilt sie mit Vorliebe in der heimatlichen Wesergegend und an den Stätten, die ihm durch persönliche Erinnerungen vertraut geworden waren, besonders im alten Magdeburg; aber darüber hinaus umfaßt sie das ganze Land, soweit die deutsche Zunge klingt, den Süden wie den Norden. Eine Anzahl seiner Erzählungen spielt ganz oder zum Teil in Österreich[1]): dahin gehören außer der „Hollunderblüte" „Schüdderump", „Keltische Knochen", „Gutmanns Reisen", „Im alten Eisen", „Der Marsch nach Hause", „Des Reiches Krone". Der Schauplatz der „Hollunderblüte" ist Prag. Böhmen und besonders Prag war um die Zeit, wo Raabe dorthin kam, gern von deutschen Schriftstellern besucht, und mit seiner zum großen Teil slawischen Bevölkerung zum Gegenstand romantischer Schilderungen gemacht[2]), weil man in den Böhmen wie in den Polen das Opfer fremder Tyrannei erblickte. Es war damals die Zeit der poetischen Reiseschilderungen, der „malerischen und romantischen Westfalen" usw., der „Reisebilder". Der von Walter Scott neu erweckte Sinn für alles Folklore, neben dem die ernsteren ähnlichen Bestrebungen der deutschen Romantiker einhergingen, machte sich noch bis in die Tagesliteratur jener Zeit geltend. Laube und Mundt hatten in Prag tiefere Eindrücke empfangen; an Kompert hingegen, dessen spätere Entwickelung gerade das Gegenteil erwarten ließe, war

[1]) Vgl. W. Kosch, Raabe und Österreich. Österreichische Rundschau 1904—05 1. Bd. S. 197 ff.

[2]) Vgl. Paul Amann, Leopold Komperts literarische Anfänge. Prager deutsche Studien, herausgegeben von Karl von Kraus und August Sauer. Prag 1907. Heft V. S. 16.

ein zweijähriger Prager Aufenthalt fast spurlos vorübergegangen. In den kurzen Stunden, die Raabe dort verweilte, sog er sich die Seele voll an der Schönheit der Stadt, die ihre Kinder stolz die „goldene" nennen. Wohl klingt das persönliche Fühlen des Dichters heraus, wenn er den alten Arzt sagen läßt: „O Prag, du tolle, du feierliche Stadt, du Stadt der Märtyrer, der Musikanten und der schönen Mädchen, o Prag, welch ein Stück meiner freien Seele hast du mir genommen!" Der Eindruck war so tief, daß er noch nach Jahren nicht verwischt war, denn noch im „Schüdderump" läßt er Hennig von Lauen schreiben: „Von Prag will ich weiter nichts sagen, es war zu schön."[1])

Als echtem epischen Genie eignet Raabe neben der Fähigkeit, den Reichtum der äußern Stoffwelt aufzufassen, auch ein feines Organ für das Besondere, Charakteristische, das was Gustav Freytag die „Farbe" nennt. Es äußert sich einerseits in seinen historischen Erzählungen. Als Beispiel für Raabes Kunst der Differenzierung führt Wilhelm Brandes[2]) die fünf Erzählungen an: „Des Reiches Krone" (1424), „Der Student von Wittenberg" (XVI. J. zweite Hälfte), „Lorenz Scheibenhart" (XVII. J. erste Hälfte), „Die Gänse von Bützow" (1794) und „Im Siegeskranze" (1813); man muß sie nacheinander lesen, um ganz zu genießen, wie Raabe im sprachlichen Ausdruck die jeweilige Zeitfarbe zugleich mit dem Charakter der erzählenden Person zu treffen und durchzuführen weiß. Ähnlich gelingt ihm das charakteristische Erfassen eines bestimmten

[1]) Schüdderump. S. 244. Vgl. auch Hungerpastor, die charakteristische Erwähnung Prags. S. 36.

[2]) W. Brandes, W. Raabe. S. 41.

Landschafts- oder eines Städtebildes. Für die Intensität von Raabes Anschauungskraft zeugt das lebensvolle Bild des alten Prag in der „Hollunderblüte“, das doch nur auf einer so kurzen wirklichen Anschauung beruht. Wir bewundern hier eine dichterische Intuition, die an die Kraft Schillers denken läßt, oder vielmehr eine Beobachtungsgabe, die durch das Versenken in die Umgebung der Heimat so sehr geschärft ist, daß sie, aus einigen wenigen sicher aufgefaßten Grundlinien die ganze lebendige Landschaft in ihrer eigentümlichen Beleuchtung erweckt. Dieser Zug erinnert an Annette von Droste-Hülshoff, die ihr „Hospiz auf dem Sankt Bernhard“ schrieb, ehe sie einen der Schweizer Berge gesehen hatte. Raabe erfaßt man möchte sagen die Nuance einer Stadt wie die Individualität einer Persönlichkeit. Und wie er an seinen Menschen vor allem die Schrullen, Ecken und Kanten sieht, so geht es ihm auch mit seinen Städtebildern, es sind die dunkeln, originellen Winkel, die sonst meist übersehen werden. „Ich liebe in großen Städten diese ältern Stadtteile mit ihren engen, krummen, dunkeln Gassen, in welche der Sonnenschein nur verstohlen hineinzublicken wagt; ich liebe sie mit ihren Giebelhäusern und wundersamen Dachtraufen, mit ihren alten Kartaunen und Feldschlangen, welche man als Prellsteine an die Ecken gesetzt hat. Ich liebe diesen Mittelpunkt einer vergangenen Zeit, um welchen sich ein neues Leben in liniengraden, parademäßig aufmarschierten Straßen und Plätzen angesetzt hat .... Hier ist das wahre Reich der Keller- und Dachwohnungen. Die Dämmerung, die Nacht produzieren hier wundersamere Beleuchtungen durch Lampenlicht und Mondschein, seltsamere Töne als anderswo. Das Klirren und

Ächzen der verrosteten Wetterfahnen, das Klappern des Windes mit den Dachziegeln, das Weinen der Kinder, das Miauen der Katzen, das Gekeif der Weiber, wo klingt es passender — man möchte sagen dem Orte angemessener, als hier in diesen engen Gassen, zwischen diesen hohen Häusern, wo jeder Winkel, jede Ecke, jeder Vorsprung den Ton auffängt, bricht und verändert zurückwirft[1])."

Das sind die „alten Nester" der Großstadt. Aus diesem Hoffmannschen Milieu ging die Chronik der Sperlingsgasse hervor, in ein solches führt die „Hollunderblüte". Die Prager Josephstadt mußte ein idealer Ort sein für Raabe und vieles sah er, über das andere Augen flüchtig hinweg gleiten, als er, „am Tage nach seiner Ankunft, vom großen Ring kommend, aus der Geiststraße sich in das namenlose Gewirr von Gassen und Gäßlein verlor, das um ‚den guten Ort' liegt." (I. 290.) Das Leben der Gasse entrollt sich vor uns, wenn er uns „kreuz und quer durch die abscheulichsten Winkel und Durchgänge führt, wo von allen Seiten mehr oder weniger vorteilhafte Handelsanträge in betreff des schwarzen altdeutschen Sammetrockes gemacht werden" (I. 290); charakteristische Einzelzüge, bauliche Eigentümlichkeiten fallen ihm auf, der lange Hof in seinem „Hostinec", von hohen Gebäuden und Galerien umgeben, die für die Innenhöfe der Altstadt etwa das sind, was die Chörlein für die Häuser Nürnbergs; selbst vor einer etwas derberen Berührung mit der Wirklichkeit weicht er nicht zurück: „O über den Schmutz, den ich in dem Hause Nummer fünfhundertunddreißig in

---

[1]) Die Chronik der Sperlingsgasse. S. 17 f.

der Judenstadt sah .... Und was ich roch, war fast noch schlimmer als das, was ich sah." (I. 294.) Eine Hoffmannsche Vision taucht vor uns auf, wenn Raabe uns „durch die enge Sackgasse rechts ab zwischen zwei hohen Steinmauern, an deren Ende durch eine unheimliche Rundbogentür, durch einen unheimlichen dunkeln Gang" in das Spital der sechs alten Weiber führt, die wie dämonische mythologische Gestalten anmuten. (I. 290.) Daneben leuchten auf dem düstern Hintergrunde mit Rembrandtschen Licht- und Dunkeleffekten gezeichnete Momentbilder auf: „Es hing ein alter Frauenanzug vor einer dunkeln Haustür, und an dem Türpfosten lehnte träge, doch nicht unzierlich, ein fünfzehnjähriges Mädchen. Sie hielt die Arme und Hände auf dem Rücken verborgen und sah mich an." (I. 290.) — „Draußen in die Winkelgasse schien die Sonne, und im Sonnenschein am Ende des dunkeln Ganges tanzte auch eine Hexe; aber diese Hexe war jung und reizend. In dem Sonnenschein tanzte sie und drehte mir eine lange Nase, und ich drohte ihr mit der Faust: ‚Wart, Hexe, Verführerin, kleine Prager Teufelin'." (I. 291.) — Mit Maleraugen sind farbenfrohe Massenszenen gesehen wie die folgenden: „In einem Kreise lachenden deutschen und böhmischen Volkes stand ein Handelsjude mit einem Bündel der grellfarbigsten Tücher und Bänder, welche er den von den Wagen niedersteigenden Frauen und Jungfrauen mit großem Geschrei zum Kauf anbot .... Ein tolles Gewirr von Lastwagen und Stellwagen hatte sich (in dem Hof) zusammengedrängt, und doch fand sich immer noch Platz für neuanlangende Fuhrwerke der letzteren Art, und immer neues Volk in den wunderlichsten, buntesten Kostümen stieg herab. Fuhrknechte und Stall-

knechte fluchten Himmel und Erde zusammen auf böhmisch und auf deutsch. Weiber und Kinder kreischten und heulten in allen Tonarten; Landvolk, Kleinbürgertum und Kriegerstand bemühten sich, den Damen das Absteigen zu erleichtern, oder, unter Umständen, auch wohl zu erschweren." Ein niederländischer Genremaler hätte sein helles Entzücken an solcher Sinnenfreudigkeit. Und mitten hinein klingt dann ein warmer Gemütston, wie herübergeweht aus einer romantischen Novelle Eichendorffs: „Gerade mir gegenüber hatte ein Schneider den letzten Stich an einer Feiertagshose, auf welche der Kunde mit Schmerzen wartete, getan, und blies nun auf einem Waldhorn den eigenen Festtagsjubel zum Fenster hinaus. Dazu fingen wiederum die Glocken in der ganzen Stadt an zu läuten, und betäubter als je lehnte ich am Fenster." (I. 309.) Wie ein Heidelberger Romantiker beobachtet Raabe das Volksleben in dem Nationalitätengewühl der alten Stadt; gutmütig lächelt er über den Hader der Stämme, er leiht den eigenartigen Lauten der fremden Sprache ein aufmerksames Ohr, deutet ihre Sprichwörter und versenkt sich liebevoll in die Seele des Volkes die in der alten Böhmenstadt fester als sonst wohl noch an alten Gebräuchen, Überlieferungen und frommem Glauben hängt. Er zeigt die Stadt, wie sie sich am schönsten darbietet, im Blütenschmuck des Frühlings, und wie sie am eigenartigsten das Leben vergangener Zeiten jährlich noch einmal widerspiegelt, am Nepomukstage, dem großen Fest des hohen Landesheiligen, wo ganze Dörfer mit Kreuzen, Fahnen, Weihkesseln und Heiligenbildern zur grauen Stadt ziehen, die gar nicht wiederzuerkennen ist in ihrem Schmucke von Grün, Blumengewinden und Teppichen. (I. 309.) Wie

Arnim und Brentano lauscht Raabe den uralten Liedern, die das Volk zum Preise des armen Beichtvaters der Königin Johanna singt. Mit all dem steht der Dichter auf dem Boden der Romantik, deren Wirkungen noch in der Zeitungs- und Zeitschriftenliteratur der vierziger und fünfziger Jahre sich äußern in den zahlreichen Legenden, Sagen, Märchen, Novellen und Erzählungen, die sich mit Vorliebe an einen kulturgeschichtlich-ethnographischen Hintergrund anlehnen. So bringt z. B. die Wiener Theaterzeitung in einer in Prag spielenden Novelle eines jener Lieder, die Raabe erwähnt, und die von den Verkäuferinnen gesungen wurden, die auf den Kleinseitner Schloßstiegen den Druck feil hielten:

Heiliger Johannes von Nepomuk,
Du Zierd der Pragerbruck,
Der du hast mussen
Dein Leben einbussen
In Moldau Flussen
Bitt für uns! —[1])

Neben diesen malerischen Bildern des Volkslebens und der eigentümlichen Poesie der alten Winkel wirkt aber auch die geschichtliche und landschaftliche Größe Prags auf den Dichter ein, „wenn er auf dem Wyschehrad über versunkenen königlichen Palästen wandelt, unter dem Schutze des heiligen Johannes von Nepomuk auf der berühmten Brücke stundenlang in die Moldau hinunterträumt, die steilen Gassen der Kleinseite die Treppe zum Hradschin hinaufsteigt, über die Mauerbrüstung die stolze Böhmenstadt zu seinen Füßen liegen sieht oder in

[1]) Wiener allgemeine Theaterzeitung, herausgegeben von A. Bäuerle. Jahrgang 1851. Sonntag den 9. März.

heißer Sommerstunde in der kühlen dämmerigen Halle des Domes von Sankt Veit niederkniet unter dem purpurnen Baldachin, der das Grab des heiligen Nepomuk überhängt.“ (I. 295.)

Vor allem aber hat Raabe den Gesamteindruck, gleichsam die Seele der alten Stadt erfaßt, und der innere Gehalt seiner Dichtung steht in so feiner Harmonie mit dem Rahmen, daß man die Beziehung nicht als rein äußerlich auffassen kann, sondern annehmen muß, der tiefe Eindruck, den Raabe vom Schauplatz empfangen habe, sei ausschlaggebend für das Gestalten des Werkes gewesen. Prag in seiner einzigartigen landschaftlichen Schönheit, mit seiner in Palästen und Türmen versteinerten Herrlichkeit alter deutscher Kaiser und böhmischer Könige, ist selber, wenn der Frühling seine Hänge mit schimmernden Blüten überzieht, ein schwermütiges Märchen aus grauer Vorzeit, eine lebendige Erinnerungssage. „Die Stadt, die selbst einem Traume gleich ist“, sagt Raabe. (I. 295.) Andere vor ihm und nach ihm haben ähnlich den Zauber empfunden. Nicht zufällig ward Prag zu Anfang des zweiten Jahrzehnts des vergangenen Jahrhunderts noch einmal auf kurze Zeit der Vereinigungsort der jüngern Romantiker, nachdem ihr Kreis aus Heidelberg zerstoben war. Land und Leute, Sage und Geschichte von Böhmen, besonders das wunder- und rätselreiche Prag, hatten, wie auf Zacharias Werner so vor allem auf Brentano tiefen Eindruck gemacht. Daraus erwuchs sein großes romantisches Drama der „Gründung Prags“. Graf Loeben (Isidorus Orientalis) läßt eine Episode seines umfangreichen Romanes „Arkadien“ in Prag sich abspielen, im Veitsdome findet die Trauung von Rochus

und Thekla statt.[1]) Kein bloßer Zufall ist es auch, wenn Ferdinand von Saars „Innocens", sein erstes, und nach der Ansicht vieler schönstes Werk, das drei Jahre nach der „Hollunderblüte" erschien, so viele Berührungspunkte mit der Dichtung Raabes hat: beide sind Erinnerungsnovellen voll wehmütiger Entsagung, in deren Mittelpunkt das Grab eines jungen Mädchens steht in der Einsamkeit eines Prager Friedhofes im Frühlingsblütenschmuck, hier der Wyschehrad, dort das Beth-Chaim. Und bei beiden ragen im Hintergrunde die „funkelnden Zinnen des Hradschins auf, das Häusermeer der alten böhmischen Königsstadt[2]), sie ist es, die beiden den Stimmungszauber gibt.

Gesteigert aber erscheint das Gefühl feierlichen, traurigen Ernstes, das die ganze Stadt ausatmet auf dem alten Judenfriedhofe. Raabes Kunst hat dieser Stätte zu allem, was sie schon besitzt, das Menschenherz zu ergreifen, noch den verklärenden Schimmer der Poesie gegeben[3]). Auf den Prager Judenfriedhof oben an der Mauer, jenseits welcher die alte Josephstadt immer mehr verschwindet und Luft und Licht, nach denen Jemima sich so sehr gesehnt, nun voll herüberströmen, steht keiner, dem die deutsche Dichtung lieb ist, an den roten Steinen der Tumba des hohen Rabbi Jehuda Löw, ohne daß ihn aus den Fliederbüschen das liebliche,

[1]) Vgl. Raimund Pissin, Otto Heinrich Graf von Loeben. Sein Leben und seine Werke. Berlin 1905. S. 256 f.

[2]) Ferdinand von Saar, Novellen aus Österreich. Heidelberg 1897. Innocens. S. 9.

[3]) Von andern dichterischen Darstellungen des Beth-Chaim vgl. z. B. das schwermutige Gedicht „Auf dem alten jüdischen Friedhof" von Alfred Tenier (Sigmund Herzl) in den „Prager Elegien" 1880.

neckische Gesicht Jemimas anlächelt. Raabe sagt selbst[1]), der Eindruck des Todessymboles, des Schüdderumps, habe ihn niemals sein ganzes Leben hindurch verlassen; er liebt in seiner Dichtung wie Justinus Kerner und Karl Mayer auch die äußern Bilder des Todes, Friedhof und Sarg. Der alte Justizrat in „Frau Salome"[2]) hat sich seine Wohnung am Kirchhof gewählt, auf dem Friedhof ereilt Else von der Tanne ihr Schicksal[3]), und schon vor der „Hollunderblüte" hat er in der kleinen Erzählung „Eine Grabrede aus dem Jahre 1609" versucht, den Todesgedanken mild zu verklären, wenn er „mit Frühlingsblumen, buntfarbig und duftend das Kind das Grab des Dichters bedecken läßt, nachdem der Vater vor dem Volk über dem Sarge geredet hat"[4]). Nirgends aber hat sich ihm ergreifender und lieblicher die Todespoesie gestaltet, als in jener von märchenhaftem Glanze umwobenen Idylle auf dem Prager Judenfriedhof in der Zeit der „Hollunderblüte". Die deutsche Literatur hat Weniges, was sich mit jenen paar Seiten vergleichen ließe an tiefem Gehalt und Reichtum der Stimmung. Wunderbar ist die Natur in Übereinstimmung gesetzt mit den seelischen Vorgängen; das alte Motiv der Parallelisierung des Entstehens und Vergehens der Liebe mit dem jungen Jahr, das eben, weil ewig wahr und neu, schon fürs Volkslied typisch ist, hat Raabe mit vollendeter Kunst angewandt; mit der Fliederblüte beginnt der Zauber und er führt zur verhängnisvollen Wendung an einem „Tage um die Mitte des Herbstes,

[1]) Schüdderump. S. 4.
[2]) Ges. Erzählungen. III. S. 184.
[3]) Ges. Erzählungen. II. S. 48 ff.
[4]) Ges. Erzählungen. I. S. 235.

als die ersten winterlichen Ahnungen durch die Welt gingen, als die Blätter des Flieders nicht weniger wie alle anderen Blätter sich bunt färbten.“ (I. 298.) Dieser Fliederblüte aber ist keine andere gleich. Zieht doch das Gezweig dieser niedern Hollunderbüsche, die den Friedhof überziehen mit ihren wunderlichen knorrigen Ästen, mag die Pracht und Kraft des Frühlings sie noch so reich mit Grün und Blumen umwinden, dennoch seinen Lebenssaft aus einem Totenfeld. Nur Totenblumen wachsen trotz aller Lieblichkeit daraus hervor, wie auch das holde Kind, das unter ihnen sitzt, bereits den Todeskeim in sich trägt. So liegt eine ahnungsschwere Schwüle von Anfang an auf der Erzählung. Zur höchsten Wirkung wird die Spannung gesteigert durch die Parallelisierung mit dem heraufziehenden Gewitter. Zugleich mit dem Ausbruche des Sturmes bricht auch das Schicksal über den jungen Deutschen herein. Raabe hat das Motiv geliebt; ähnlich schildert er im „Schüdderump“ den schwülen Erntetag, welcher der Wiederkehr Dietrich Häußlers vorhergeht[1], und in „Frau Salome“ die drückend heißen, gespannten Stunden vor der Katastrophe im Hause Querians[2]). Ähnliche Wirkungen hat Stifter erzielt im „Heidedorf“, in der „Narrenburg“ und im „Abdias“; ebenso bringt Gustav Freytag in „Soll und Haben“ die bange Ahnung, die über der Familie des Freiherrn liegt, zum Ausdruck durch das Gewitter, das sich über dem Hause zusammenzieht.

Durch den Friedhof und die Heldin ist der Dichtung eine weitere Reihe äußerer Motive gegeben im jüdischen

[1]) Schüdderump S. 159 ff.

[2]) Ges. Erzählungen. III. S. 216 ff.

Milieu. Raabe hat damit kein eigentliches poetisches Neuland entdeckt. Jüdische Stoffe waren für die deutsche Literatur gegeben mit dem Christentum, und seit den ältesten Zeiten hat die Reihe biblischer Dichtungen nicht aufgehört bis zur Gegenwart; nur die Handlung als solche in ihrer Beziehung zum Christentum war von Interesse, von einem getreuen Lokalkolorit kann keine Rede sein weder für die älteren Dichtungen noch etwa für die Spiele von Hans Sachs, alles ist germanisiert im Stile der betreffenden Zeit. Daneben geht durch die Jahrhunderte nur ein großer poetischer jüdischer Stoff, die Sage vom Ahasver, ein Motiv, das neben den größern Dichtungen ergreifend wiederkehrt, unter anderm in dem Liede J. J. Davids „Ein Judenkind“[1]); das Schicksal der Heldin, in ungewissem Lichte gehalten, erinnert an das der Mahalath, wie Jemima es in der „Hollunderblüte“ darstellt. Für das Mittelalter und weit darüber hinaus kommt das Judentum als Nation und individualisiert literarisch nur in Betracht als Gegenstand der Polemik und Satire. Lessings „Juden“ wirken apologetisch dagegen. Sehr selten ist das Erfassen eines rein menschlichen Konfliktes in ihm, wie es etwa das alte, von Arnim und Brentano ins Wunderhorn aufgenommene Volkslied zeigt: „Es war eine schöne Jüdin . . . .“[2]) Hier tritt uns bereits das Motiv des Glaubensunterschiedes zwischen den Liebenden entgegen und wie bis in die neuesten Dichtungen endet der Konflikt tragisch, die Kluft ist unüberbrückbar. — Mit der Aufklärung und

[1]) Gesamm. Werke. München 1907. 1. Bd. S. 71.

[2]) Des Knaben Wunderhorn, Hundertjahr-Jubelausgabe von Eduard Grisebach. Leipzig 1906. S. 167.

der beginnenden Judenemanzipation gewinnt das Judentum auch in der Literatur ein neues Interesse; nun herrscht die Tendenz, und seit Lessings Nathan, über Heine, Auerbach, Kompert, Franzos geht die ununterbrochene Reihe der Dichtungen, die sich ideell mit irgendeinem Problem der Judenfrage befassen. Daneben kommt seit Walter Scott und den Romantikern das Bestreben, immer neues Milieu für die Dichtung zu erobern, und man beginnt auch die poetischen Schönheiten des jüdischen Lokalkolorits zu erfassen. Vereinigt sich dieser Zug mit der allgemeinen Richtung aufs Orientalische, Exotische, die von der Romantik (Friedrich Schlegels „Sprache und Weisheit der Indier") ausgehend, in Goethe dichterischen Widerhall, durch Persönlichkeiten wie Hammer-Purgstall populärwissenschaftliche Verbreitung findet, und wird der Orient dann durch blendende Persönlichkeiten großer Reisenden wie Fürst Pückler-Muskau näher gebracht, so entsteht ein Werk wie Stifters „Abdias"[1]). Derselbe Dichter aber hatte im „Heidedorf" bereits gezeigt, welche starke Quelle für poetisches Lokalkolorit die Bibel allein schon sein kann. Beide Behandlungen jüdischer Stoffe vereinigt, die ideelle und die folkloristische, zeigt der umfangreiche Roman Karl Spindlers[2]) „Der Jude", der 1827 erschienen ist. In bezug auf die Tendenz bestrebt sich das Werk, möglichst gerecht zu sein: Zodik ist

[1]) Vgl. Stifters sämtliche Werke, herausgegeben von A. Sauer; die Druckbogen der Einleitung zum „Abdias" von Franz Huller in dem eben erscheinenden Band III, Prag 1908, waren mir freundlichst zur Einsicht gegeben worden.

[2]) Vgl. dazu J. König, Karl Spindler (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte, herausgegeben von Max Koch und Georg Sarrazin. Neue Folge. Heft 5. Leipzig 1908).

zwar ein abgefeimter Schurke, Spindler kennt als Charakterisierung nur schwarz und weiß, aber der alte Jochai, Ben David und Esther erscheinen ganz im Stile des Nathan, voll verehrungswürdigem Edelmut; der Liebeskonflikt endigt mit Entsagung des Judenmädchens. Daneben sucht Spindler durch Anwendung des jüdischen Jargons zu tönen, Bibel und Talmud, jüdische Gebräuche werden herangezogen[1]). Im gleichen Jahre 1827 erschien Wilhelm Müllers „Deborah“ und Hauffs „Jud Süß“, der einen historischen Stoff behandelt, den Konflikt tragisch enden läßt und von spezifischem Lokalkolorit keine Spuren zeigt, während dieses wieder mehr hervortritt in der ebenfalls sporadisch (im Stuttgarter Morgenblatt 1842) erscheinenden „Judenbuche“ Annette von Droste-Hülshoffs. Heines „Rabbi von Bacharach“ (1840) soll Tendenz und Milieu behandeln, zeichnet sich durch treffliche Charakterisierung im einzelnen aus, bleibt aber ein Torso[2]). In den eigenen Zeitschriften der Juden, hauptsächlich in den österreichischen der vierziger Jahre, tritt das jüdische Element stark in den Vordergrund, besonders in Märchen und Legenden. 1841 geben Juden in Leipzig ein eigenes Taschenbuch heraus, „Jeschurun, Taschenbuch für Schilderungen und Anklänge aus dem Leben der Juden“[3]). Der bedeutendste Beitrag war von Jakob Kaufmann: „Der böhmische Dorfjude“, der Leopold Kompert die entscheidende Anregung zu seinem Schaffen gab. In ihm hat das Judentum aus dem Kreise seiner eigenen Kinder

---

[1]) Vgl. Karl Spindler, Der Jude, Reclam Nr. 2181—2186; besonders I. 174 ff.

[2]) Vgl. dazu Lion Feuchtwanger, Heinrich Heines Rabbi von Bacharach. München 1907.

[3]) Vgl. Paul Amann. S. 87.

seinen bedeutendsten Darsteller in der Dichtung gefunden, während der größte österreichische Dramatiker, Grillparzer, in seiner „Esther“ und seiner „Jüdin von Toledo“ in jüdischem Milieu zwei Meisterwerke schuf.

Raabe hat sich, wie mit allen Problemen seiner Zeit, auch mit der Judenfrage poetisch beschäftigt. Ideell setzt er sich damit besonders im „Hungerpastor“[1]) auseinander; er sucht das Problem möglichst objektiv zu beurteilen, und wenn er Moses Freudenstein im Hungerpastor nicht im besten Lichte zeigt, so stellt er neben ihn helle Gestalten wie Frau Salome[2]) oder Jemima Löw. In der „Hollunderblüte“ wird vollständig von aller Tendenz abgesehen und vor allem die poetische Seite des Judentums erfaßt. Die Charakteristik ist gerecht. Führt Raabe in Baruch Löw auch minder anziehende Eigenschaften der Rasse vor, so gleicht er es wie Gustav Freytag in „Soll und Haben“ am alten Ehrenthal aus durch die heiße Liebe zu seinem Kinde. Jemima Löw kann wie als Verkörperung des allgemein menschlichen Strebens zum Lichte, so auch im besondern als Vertreterin der edelsten Züge ihres Volkes aufgefaßt werden. Charakteristische Eigenschaften der Rasse, das zähe Festhalten am Überlieferten, das Gefühl des Zusammengehörens, eine gewisse Strenge finden ihren Ausdruck besonders in der Geschichte Mahalaths: „Wir aber sind ein Volk, das was gibt auf seine Ehre; wir sind ein genaues Volk und können sehr grausam sein. So hat das arme Geschöpf sein Leben mit Kummer beschlossen, — 's ist eine traurige Geschichte.“ (I. 304.) Die milde Den-

[1]) Vgl. Der Hungerpastor. 20. Auflage. Berlin 1903; bes. S. 107 ff.

[2]) Ges. Erzählungen. III. S. 161 ff

kungsart des alten Pförtners erinnert an Lessings Nathan. Der Glaubensunterschied als Bedingung des seelischen Konfliktes wird in der Geschichte Mahalaths etwas stärker herangezogen, bei Jemima tritt er mehr in den Hintergrund. Zur vollen Entfaltung gelangt das jüdische Element hingegen als äußeres Motiv.

Die Prager Josephstadt bietet dafür den denkbar günstigsten Rahmen. Auch Gustav Freytag hat in den „Bildern aus der deutschen Vergangenheit", wo er die Rolle des Juden im deutschen Leben darstellen will, an Prag angeknüpft: „(Die deutsche Judengemeinde zu Prag) war eine der ältesten in Deutschland; sagenhafte Traditionen führen sie auf eine Zeit zurück, wo der Glaube des Gekreuzigten an der Moldau noch unbekannt war. Selten versäumt ein Reisender die engen Gassen der Judenstadt zu besuchen, wo die kleinen Häuser, wie Bienenzellen aneinander gedrängt, einst den größten Reichtum und das größte Elend des Landes umschlossen, und wo der Todesengel so lange den Tropfen Galle in den Mund der Gläubigen träufeln ließ, bis auf dem unheimlichen Kirchhofe jeder Zoll Erde zu Menschenasche wurde[1])." Raabe bringt in der „Hollunderblüte" ziemlich viel folkloristisches Material. Seit Beginn der vierziger Jahre waren zahlreiche Sagen und Märchen aus dem Ghetto erschienen, besonders von Isidor Heller, Siegfried Kapper, J. S. Tauber; einiges davon mag Raabe durch Zeitungen oder Zeitschriften bekannt geworden sein. Vielleicht dürfte jedoch für die „Hollunderblüte" hier eine bestimmte Quelle nachgewiesen werden. Über die Altertümer der Prager Josephstadt gibt es eine

[1]) Gustav Freytag, Bilder aus der deutschen Vergangenheit. Bd. III. 20. Auflage. 1895. S. 392 ff.

eigene Schrift von B. Foges, deren dritte Auflage aus dem Jahre 1870 mir vorliegt[1]); eine frühere Auflage kann Raabe 1862 bei Abfassung der „Hollunderblüte“ bekannt gewesen sein und er kann daraus bestimmte Daten entnommen haben[2]). Raabe sagt: „Ich wandelte in den engen Gängen und sah die Krüge von Levi, die Hände Aarons und die Trauben Israels.“ (I. 292.) Foges gibt die Erklärung dieser Attribute auf den Grabsteinen: „Der Grabstein eines Aaroniten hat zwei Hände mit ausgebreiteten Fingern, symbolisch auf dessen religiöse Funktion hindeutend, mit welcher Fingerlage nämlich die Aaroniten an hohen Festen den ihnen mosaisch vorgeschriebenen Segen vortragen. Das Grab des Leviten hat als Symbol seiner Abstammung eine Kanne, die gottesdienstlichen Verrichtungen der Leviten bei der aaronitischen Segensfunktion bezeichnend. Grabsteine, welche bloß israelitische Abstammung bezeichnen, haben eine Weintraube[3]).“ Jemima in der „Hollunderblüte“ deutet dem jungen Studenten die wunderlichen Hieroglyphen der hebräischen Grabtafeln; sie beschwor dadurch ein Leben herauf, von dem er bisher keine Ahnung gehabt hatte, und die Schatten der Jahrhunderte gewannen durch sie lebendigstes Leben. Gewöhnlich saßen sie dabei an der Tumba des hohen Rabbi Löw. (I. 297.) Durch diese Gestalt wird

[1]) Altertümer der Prager Josephstadt, israelitischer Friedhof, Alt-Neu-Schule und andere Synagogen, zum Teil nach gesammelten Daten und erworbenen Manuskripten des Herrn David J. Podiebrad, verfaßt von Ben. Foges, Prag 1870. 3. Aufl.

[2]) Die erste ist 1855 im Verlage von Carl Bellmann in Prag erschienen, hat aber das Geschlechtsregister des Rabbi Löw noch nicht.

[3]) Foges. S. 14 f.

dem ganzen Milieu ein fester Mittelpunkt gegeben, wie ähnlich in Heines Rabbi von Bacharach durch den großen Rabbi Don Abarbanel. Der Rabbi Löw ist eine historische Persönlichkeit; Foges gibt neben der Beschreibung seines Grabes auch einen kurzen Lebensabriß[1]). Die jüdische Inschrift seines Grabes stammt aus dem Jahre 1609, dem 34. Regierungsjahre des Kaisers Rudolf II. Rabbi Löwy Sohn Bezalel war wahrscheinlich aus Posen gebürtig. Nachdem er 20 Jahre mährischer Landesrabbiner gewesen war, kam er 1573 als Schulrektor nach Prag und ward 1583 Oberrabbiner daselbst. Seine theologische Gelehrsamkeit machte ihn zu einem Orakel seiner Zeit; er stand als Physiker und Mathematiker in großem Ansehen; auch scheint er sich mit Astronomie und Astrologie beschäftigt zu haben. Er stand in Verbindung mit dem damals am Hofe Kaiser Rudolfs II. lebenden Astronomen Tycho de Braha, durch dessen Vermittelung der Monarch auf ihn aufmerksam wurde; am 16. Februar 1592 wurde er zu einer Audienz berufen, deren Inhalt er niemandem eröffnete. Das ist der Verkehr mit Kaiser Rudolf, auf den Raabe (I. 297) hinweist. Wegen seiner Beschäftigung mit der Physik kam der Rabbi in den Ruf eines Kabbalisten. 1592 wurde er zum Lokalrabbiner in Posen und Landesrabbiner von Polen berufen, 1593 kehrte er nach Prag zurück, wo er auch die letzte Ruhestätte fand. In Verbindung mit seinem Schwiegersohne Rabbi Chaim Wahle gründete er eine Art Seminar, welches den Namen „Zu den drei Klausen“ führte, und mit der Klaussynagoge in Verbindung stand, daher die Benennung Klause der

[1]) Foges. S. 61 f., S. 144 ff.

Synagoge verblieb, nachdem die Klausen selbst im Brande von 1689 zugrunde gingen. Hierauf bezieht sich der Satz Raabes (I. 297): „Ich aber glaubte an alles und hing an dem Munde der Erzählerin wie keiner der vierhundert Schüler an dem Munde des hohen Rabbi in der Schule ‚Zu den drei Klausen'." An der Seite des Rabbis ruht dessen 1610 verstorbene Gattin und eine Anzahl Rabbiner, die aus seiner Schule hervorgingen. Die Gattin, die schöne Perl, wird ebenfalls von Raabe (I. 297) erwähnt. An die Gestalt des Rabbi Löw knüpfen sich viele jüdische Sagen. Die vom Golem, an die Raabe erinnert, hat Isidor Heller poetisch bearbeitet[1]), jener jüdische Vielschreiber, der eine Zeitlang auf Komperts literarische Entwicklung einen unheilvollen Einfluß auszuüben drohte. Humoristisch hat neuerdings Detlev von Liliencron denselben Stoff wieder verwertet[2]); für die alte Vorstellung vom Golem, ohne Bezug auf den Rabbi Löw, hat Arnim in seiner Isabelle von Ägypten dichterisch den reichsten symbolischen Ausdruck gefunden; man vergleiche auch dazu das Gedicht der Annette von Droste-Hülshoff[3]). Um die Verbindung der Erzählung mit dem jüdischen Sagenhintergrunde zu motivieren, läßt Raabe Jemima in dem Wahn befangen sein, „in gerader Linie von Chajim, dem ältesten Bruder des hohen Rabbi Jehuda Löw" abzustammen. Dadurch wird ihr Stolz auf die Vergangenheit ihres Volkes und ihr Interesse daran noch besser begründet. Foges gibt

[1]) Vgl. Der Golem, eine böhmisch-jüdische Sage von Isidor Heller. Sonntagsblätter für heimatliche Interessen von Dr. L. A. Frankl. Wien, 16. Januar 1842 ff.

[2]) Der Golem. Bunte Beute. 3. Aufl. Berlin 1903. S. 35 ff.

[3]) A. v. Droste-Hülshoff, Gesammelte Schriften. Stuttgart, Cotta I. 288. Die Golem

(S. 145) den hebräischen Stammbaum des Rabbi Löw; er führt, nach den Stammtafeln der Aaroniten, drei Brüder des Rabbi an, Chajim, Schimschon und Sinai[1]); so hat auch hier Raabe sich an wirkliche Daten gehalten.

Gewinnt die Dichtung so durch malerische Einzelzüge jüdischen Lokalkolorits einen eigenen fremdartigen Reiz, so gibt Raabe ihr tragische Größe durch den biblischen Hintergrund der Geschichte des Volkes Gottes, die beredt wie nirgends sonst aus dem tausendjährigen Staube des Beth-Chaim spricht. Hat doch selbst ein so viel weniger tief als Raabe veranlagter Schriftsteller, Heinrich Zschokke, diese Stimme gehört; er nennt diesen Gottesacker ein Wunder des Orients im Abendlande, einen schauerlichen Kommentar zu den erschütternden Worten des Propheten: „Die Menschenkinder kommen wie das Gras des Feldes und fallen ab wie Blumenblätter, wenn ihre Zeit um ist[2]).“ Raabes Dichtung zeigt auch sonst einen ziemlich starken Einfluß der Bibel[3]); besonders aber ist die „Hollunderblüte“ mit biblischen Reminiszenzen durchsetzt. Die sanft-elegische Stimmung der ganzen Erzählung umfängt uns gleich zu Anfang, wenn Raabe den alten Arzt sagen läßt: „Dem Jahrhundert schreite ich um einige Jahre voran und stehe deshalb dem biblischen Lebenspunktum ziemlich nahe.“ (I. 283.) Wir hören die Worte des Psalmisten unterklingen: „Unser Leben währet siebenzig Jahre, und wenn es köstlich gewesen ist, so ist es Mühe und Arbeit gewesen; denn es führet schnell dahin, als flögen wir

[1]) Die Übersetzung verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Professors Dr. Hubert Grimme in Freiburg (Schweiz).

[2]) Bohemia 1848 Nr. 72. Beilage.

[3]) Vgl. als besonders schönes Beispiel Frau Salome. Ges. Erzählungen. III. S. 239.

davon." Ps. 90. 10. — Jemima erscheint sofort aus dem Schmutz der Judengasse in eine lichtere, edlere Sphäre gehoben, wenn es von ihr heißt: „Jemima hieß sie, wie die Tochter Hiobs, des trefflichen Mannes aus dem Lande Uz, und Jemima heißt zu deutsch Tag", im Anschluß an Hiob 42—14. 15: „Und hieß die erste Jemima, die andere Kezia, und die dritte Kerenhapuch. Und wurden nicht so schöne Weiber gefunden in allen Landen, als die Töchter Hiobs." — Mit den Worten des Sängerkönigs aus seinem Volke drückt der Alte seinen Schmerz aus bei der Erinnerung an Jemimas Tod: „Ich bin unter den Toten verlassen. — meine Freude ist ferne von mir getan. Die lieblichste Stimme ist verhallt, wie wir sie nicht mehr hören." Raabe knüpft hier an den 88. Psalm 6. 9. an: „Ich liege unter den Toten verlassen, wie die Erschlagenen, die im Grabe liegen, derer du nicht mehr gedenkest, und die von deiner Hand abgesondert sind . . . Meine Freunde hast du ferne getan, du hast mich ihnen zum Greuel gemacht." (Letztere Stelle hat Raabe leicht variiert.) Der alte Judenfriedhof erweckt vor allem die Visionen der Zerstörung und des Jüngsten Gerichtes: „Es gibt keinen andern Gottesacker in der ganzen Welt, wo man, wenn der Himmel schwarz wird wie ein härener Sack, wenn der Blitz zuckt und der Donner kracht, mit solchem Zittern das Haupt beugt und den Anfang des Jüngsten Gerichts erwartet." Das Bild ist Apokalypse VI. 12 entnommen: „Und ich sage, daß es das sechste Siegel auftat; und siehe, da ward ein großes Erdbeben, und die Sonne ward schwarz wie ein härener Sack, und der Mond ward wie Blut." — Die „grauen Steine des Beth-Chaim gleichen so sehr denen, die im Tal Josaphat zerstreut liegen"; vor dem Dichter steigt die Vision

Joels auf III. 2. 12. (7. 17.): „Ich will alle Heiden zusammenbringen, und will sie in das Tal Josaphat hinab führen, und will mit ihnen daselbst rechten, von wegen meines Volkes und meines Erbteils Israel, das sie unter die Heiden zerstreuet und sich in mein Land geteilet . . . Die Heiden werden sich aufmachen, und herauf kommen zum Tal Josaphat; denn daselbst will ich sitzen, zu richten alle Heiden um und um." Die Verwendung der biblischen Motive in der „Hollunderblüte" erinnert an Stifters Heidedorf, mit dem die ganze Erzählung auch den stillen Ton sanfter Entsagung gemein hat. Auch die „Hollunderblüte" gipfelt in der Erkenntnis des Heidesohnes: „Gott macht ja immer alles, alles gut, und es wird auch dort gut sein, wo er Schmerz und Entsagung sendet."[1]) — Neben bestimmt nachweisbaren Anklängen hat die Bibel überhaupt auch auf die Sprache der „Hollunderblüte" abgefärbt, was die Stiluntersuchung zeigen wird.

Bringt das Milieu Jemimas eine reiche Motivenfülle mit sich, so versetzt der Held wieder in einen neuen Anschauungskreis. Der junge Student führt in die Hörsäle der Universitäten und in die einsame Stube der Nekazalkagasse mit ihren Büchern und Heften und stillen Träumen; daneben werden farbenfrohe Bilder des Studentenlebens entrollt, wieder ein echt romantisches Motiv, denn alle Romantiker, besonders die Heidelberger, haben in Dichtung und Leben ein ganz bestimmtes Verhältnis zum Studentenleben gehabt. — Die Rahmenerzählung hat ihr eigenes, scharf ausgeprägtes Kolorit. Wir sind nicht mehr in Prag, der tollen feierlichen Stadt,

[1]) A. Stifter, Sämtliche Werke, Prag 1904. I. Bd. S. 205.

die selbst einem Traume gleicht, sondern in dem viel nüchternern Berlin, nicht mehr in der Judengasse oder auf dem alten Friedhof, sondern in einem ruhigen, reinlichen, vornehmen Hause. Kein Flieder blüht mehr, leise säuselnd seine Dolden über dem lieblichen Haupt eines jungen Mädchens bewegend, aber wieder ist die Natur in innigster Beziehung zum Menschengeschicke gesetzt. „Es war ein klarer, kalter Tag im Januar; die Sonne schien, der Schnee knirschte unter den Füßen“ (I. 284), alles kalt, klar, leise gedämpft, drinnen ist ein leerer Platz, ein Sarg hat dort gestanden. Auch eine Berliner Volksszene führt Raabe vor (I. 307), die einem ähnlichen Bilde in E. Th. A. Hoffmanns „Ritter Gluck“ verwandt ist[1]). Für Raabes Kunst in der Interieurmalerei ist das Zimmer der jungen Toten ein Zeugnis (I. 285); ähnlich hat er in der „Sperlingsgasse“ das Stübchen der toten Marie Ralff geschildert[2]). Wir haben zugleich hier Gelegenheit, ein kleines Stück Motivengeschichte und ihrer Zusammenhänge bei Raabe zu beobachten. Er sagt in der „Hollunderblüte“: „Alles ringsum deutete an, daß ein Weib, und zwar ein junges Weib hier wohnte — gewohnt hatte. Alles hatte etwas mädchenhaft Zierliches; eine Verheiratete, eine alte Jungfer hätte ihren Wohnort nicht so ausgestattet.“ (I. 285.) Im „Schüdderump“ (S. 90) schildert nun Raabe den Wohnort der alten Jungfer, das Zimmer des Fräuleins von Saint-Trouin; in dem heitern Gemache des jungen Mädchens „standen am

[1]) Vgl. E. Th. A. Hoffmann, Phantasiestücke in Callots Manier. Leipzig, Hesse. S. 10 f.

[2]) Chronik der Sperlingsgasse. S. 61 ff.

Fenster viele und teure Blumen und ein schönes Vogelbauer mit zwei Gesellschaftsvögeln war mitten dazwischen aufgestellt"; beim alten Fräulein „dufteten lieblich in den Fensterbänken die altjungferliche Blume, das Geranium, und Pekadillo suchte seinen gewohnten Platz in der Sofaecke und setzte sich bequem hin . . . . Der Spiegel im Rokokorahmen, in den Vasen die Sträuße künstlicher Blumen . . . . Es war sehr warm und altjungferlich behaglich in dem Zimmer der Erbin Johanns von Brienne, während draußen vor den angehauchten Fensterscheiben sich die ersten Schneeflocken des Winters in den Regen mischten", ganz ebenso wie es „ein heiteres, warmes, behagliches Gemach war, in das der Arzt aus dem kalten Januartag hineintrat"; nur eine kleine Nuance scheidet die beiden Räumlichkeiten, die aber mit feinem Empfinden vom Dichter getroffen wurde: beim Fräulein von Saint-Trouin sieht alles ein bißchen matter, blasser, vergilbter aus als bei dem jungen Wesen, das nach kurzem Erdendasein so rasch abberufen worden. — Im Zimmer des toten Mädchens kniet „eine bleiche Frau in Trauerkleidung auf dem Teppich vor einer geöffneten Schieblade mit tränentraurigen Augen und berauscht sich täglich . . . . in diesem Duft und Glanz des Gewesenen, Nimmerwiederkehrenden . . . . Sie war beschäftigt, die kleinen Schätze, welche ihr Kind zurückgelassen hatte, zu ordnen; aus diesem bittern Kelche der Erinnerung, welchen die Leidtragenden so krankhaft fest in den Händen halten, trank sie Tag für Tag." (I. 285 f.) Das Motiv, das Raabe ähnlich schon in der Chronik der „Sperlingsgasse" gestaltet hatte[1], kehrt später noch einmal im „Abu Telfan" wieder,

[1]) Chronik der Sperlingsgasse. S. 61.

aber diesmal von einem andern Standpunkte aufgefaßt. Er schildert Frau Claudine in der Katzenmühle, in ihre Erinnerungen verloren: „Andere Frauen können in solchen Stunden geheime Schubfächer aufschließen und mit einem Schoß voll greifbarer Angedenken niedersitzen zum weinerlichen oder heitern Verkehr mit der Vergangenheit; die Frau Claudine hatte bei ihrer Flucht in die Wildnis nichts von derartigen Zeichen und Symbolen glücklicher und unglücklicher Augenblicke oder Lebensepochen gerettet. Sie hatte sowohl das Stammbuch ihrer Mädchenjahre wie den Brautkranz und die ersten Schuhe ihres Kindes verloren; und hundert andere Dinge, welche sie gleich allen andern Frauen einst unter ihren teuersten Kleinodien fest verwahrt hielt, mußte sie fremden Menschen zurücklassen und wußte nicht, wer sein Spiel damit treiben durfte und in welchem Winkel sie verkamen. Die Frau Claudine hielt heute eine Musterung über alle diese Schätze, welche nicht mehr existierten. Keiner der Namen, die in jenem Album standen, war ihrem Gedächtnis entfallen; wenn sie die Augen schloß, vernahm sie deutlich das lange verklungene Summen und Kichern .... Aber der Kranz der Freundinnen war zerrissen und zerstreut wie jener andere Kranz, welchen Claudine an ihrem Hochzeitstage trug; die winzigen roten Kinderschuhe wurden in den Kehricht geworfen, wie der rostige Heckenpfennig und der unsichtbar machende Däumling! Niemand kannte ihren Wert[1]).“ In solchen kleinen Zügen offenbart sich ein Stück von Raabes reichem Gemütsleben, wie er still sinnend und grübelnd einen Gedanken oder Gefühlseindruck mit

[1]) Abu Telfan oder die Reise vom Mondgebirge. 4. Aufl. Berlin 1901. S. 97 f.

sich herumträgt und ihn nicht losläßt, bis er ihn allseitig betrachtet hat und er ihn auf seinen Wert im großen Zusammenhang des allgemeinen Menschenschicksals geprüft hat. Hans Hoffmann macht auf einen ähnlichen Parallelismus aufmerksam[1]): Velten Andres in den „Akten des Vogelsangs" zerschlägt nach dem Tode seiner Mutter den ganzen hinterlassenen Hausrat, an dem seine innerste Seele hängt und all sein holdestes Jugenderinnern, eigenhändig, Stück für Stück und steckt es in den Ofen, das nicht Verbrennbare verschleudert er an hergelaufenes Gesindel. Stopfkuchen in der gleichnamigen Erzählung „übergibt ebenfalls den nicht verauktionierten väterlichen und urväterlichen Hausrat den Flammen, teilweise auf dem Küchenherde, zum größern Teil aber draußen unter den Lindenbäumen". Hier kehrt dieselbe äußere Handlung wieder zum Zwecke des Loslösens von den Jugenderinnerungen, aber das eine Mal bedeutet sie innere Selbstzerstörung, das andere Mal Erlösung, während die Szenen in der „Hollunderblüte" und im „Abu Telfan" verschiedener äußerer Ausdruck sind für denselben inneren Gemütsgehalt.

Wenn die arme Mutter in der „Hollunderblüte" einen jeden der Gegenstände, den ihr Kind berührt hat, wie ein lebendiges, gefühlbegabtes Ding in die Hand nimmt, mit ihm tändelt und spricht, so umfängt uns jene Stimmung, die das moderne Gefühlsleben in die alten Verse Virgils hineinlegt: sunt lacrymae rerum. Storm besonders besaß unter den Neuern die Fähigkeit solcher Beseelung der Dinge; auch ihm tönt sein warmes, reiches Gefühlsleben nicht nur aus der Natur, sondern auch aus

[1]) Hans Hoffmann, Wilhelm Raabe, Die Dichtung, herausgegeben von Paul Remer. Bd. XLIV. S. 30, 49, 50.

den toten Gegenständen wieder. „Die regsame und gestaltende Phantasie“, sagt er von der alten Martha[1]) „welche ihr ganz besonders eigen war, lieh den Dingen um sie her eine Art von Leben und Bewußtsein. Sie borgte Teilchen ihrer Seele aus an die alten Möbeln ihrer Kammer . . . .“

Von dieser Beseelung der leblosen Dinge ist es nicht weit bis zur eigentlichen Symbolisierung, die Raabe auch sonst mit großer Kunst angewandt hat, man denke nur an die Glaskugel des alten Meisters Unwirrsch im „Hungerpastor“ oder an den Fall der Wassertropfen vom Rade in Frau Claudinens Mühle. Im alten Judenfriedhof hat Raabe ein großartiges Symbol seiner Weltanschauung gefunden, symbolisch ist ja schon der Name Beth-Chaim, das Haus des Lebens, das der Alte zum Schluß in seiner bilderreichen Weise deutet; Jemima stirbt „am Herzen, das zu groß wird“, die physische Krankheitserscheinung begleitet den innern Seelenvorgang; wenn der Arzt die Treppe hinaufgeht im Hause der verlassenen Mutter, so haftet sein Auge jedesmal am Eckpfosten der Brüstung, wo ein „schöner Abguß“ stand „jener sinnenden Muse, die so anmutig in ihre Schleier gewickelt, das Kinn mit der Hand stützt, und jedesmal im Vorübergehen hatte er es fest angeblickt und versucht, etwas von der hohen, ewigen Ruhe dieser Statue mit fort zu nehmen“ (I. 284); es ist Polyhymnia[2]), die Muse des ernsten, besonders des heiligen Gesanges, die den Griechen auch die Muse der

[1]) Vgl. Marthe und ihre Uhr. Th. Storms samtliche Werke. Braunschweig 1903. S. 4 f.

[2]) Vorgeschwebt hat Raabe sicher eine Darstellung der berühmten Statue, die aus der Villa Borghese in den Pariser Louvre überführt worden ist.

Erinnerung war; besser hätte Raabe die Stimmung seiner Erzählung nicht charakterisieren können. Aus dem Kranze, dem zierlichen Gewinde, in dem ein Sonnenstrahl sich fängt, entwickelt sich Raabe eine seiner Betrachtungen über das Menschenleben, die in ihrer warmen, beseelten Anschaulichkeit so gar nichts von dürrer Didaktik haben. Symbol ist endlich das vergessene Lied, das sich auf dem Klaviere findet, und der Duft der „Hollunderblüte", der die ganze Dichtung durchzieht und der herübergeweht ist aus dem Garten der Romantik, die ihre zarten und unausgesprochensten Empfindungen in solch lieblichem Symbol verdichtet, in Hyazinth und Rosenblütchen, der blauen Blume des Novalis oder den weißen und roten Rosen Tiecks; bei Storm werden es „Späte Rosen" oder ein „Grünes Blatt", die wie bei Raabe der Dichtung auch den Namen geben.

IV. Technik und Stil.

A. W. Schlegel hat das romantische Drama und damit wohl die ganze romantische Poesie charakterisiert mit den Worten[1]: „Es sondert nicht strenge wie die alte Tragödie den Ernst und die Handlung unter den Bestandteilen des Lebens aus; es faßt das ganze bunte Schauspiel desselben mit allen Umgebungen zusammen, und indem es nur das zufällig nebeneinander Befindliche abzubilden scheint, befriedigt es die unbewußten Forderungen der Phantasie, vertieft uns in Betrachtungen über die unaussprechliche Bedeutung des durch Anordnung, Nähe und Ferne, Kolorit und Beleuchtung harmonisch gewordenen Scheines und leiht gleichsam der Aussicht eine Seele." Schlegel drückt hier die von dem romantischen Kunstwerk angestrebte innere organische Einheit im weiten Kreis von Leben, Charakteren, Begebenheiten und Stimmungen aus; nur ist es den Romantikern schwer geworden, das Ziel zu erreichen, die Einheit zu verbinden mit der Fülle, der Universalität, in der geschlossenen Form des Kunstwerks. Raabe zeigt auch in dieser Beziehung seine Verwandtschaft mit der Romantik; dem Ganzen seines Schaffens gibt gewiß schon seine feste Weltanschauung die höhere Einheit; beim einzelnen

[1]) Vgl. Über dramatische Kunst und Literatur 1809—18[illegible] III. 14 ff.

Kunstwerk hingegen hat die überreiche Phantasie zuweilen der völligen Ausgeglichenheit der Form geschadet. Das gilt aber mehr von den größern Romanen. Schon Adolf Stern[1]) hat hervorgehoben, daß für die Komposition die knappere Begrenzung seinen Erzählungen meist vorteilhaft ist, und daß er hier am ehesten eine gewisse Geschlossenheit und das Gleichmaß aller Teile erreicht. Man kann sagen, daß dies ganz besonders von der „Hollunderblüte“ gilt.

Sie zeigt einen großen Stimmungsreichtum und einen lebendigen Wechsel des Tones. Klar, bestimmt, etwas nüchtern und kalt beginnt der Arzt seinen Bericht; in der fortschreitenden Erzählung fühlt man den Norddeutschen bei Raabe heraus, der das Gefühl zurückzudrängen bestrebt ist: „(Ich) versuchte etwas von der hohen, ewigen Ruhe mit hinter die Tür zu nehmen, wo — — doch das war ja vorüber, das Fieber hatte gesiegt, der Sarg mit der jungfräulichen Krone auf dem weißen Atlaskissen war diese Treppe herabgetragen, vorüber an dieser selben Bildsäule. Der Sarg war durch die Halle getragen worden, durch die Gassen der Stadt — der Schnee deckte das Grab, zwanzig Tage waren darüber hingegangen, und jetzt schien die kalte Wintersonne darauf.“ Es ist die Art Storms, bei dem auch unter scheinbarer Ruhe eine starke Empfindung sich zusammenpreßt. — Wie in Storms Novellen, z. B. in „Immensee“, „Posthuma“, schafft Raabe die Erinnerungssituation; der Vorgang mahnt an Goethe und an die Lyrik der Neuen; der Seelenzustand wird uns vermittelt nicht bloß durch ein allgemeines Umschreiben in Worten, sondern

[1]) Adolf Stern, Geschichte der neuern Literatur. VII. Bd. Leipzig 1885. S. 271 ff.

das erregende Moment wird in seine psychologischen Bestandteile aufgelöst. Es ist ungefähr derselbe Unterschied wie zwischen Drama und Epik; statt daß die fertig geformte Empfindung uns gegeben wird, erleben wir sie, indem die Einzeleindrücke, die sie hervorrufen, vor uns erweckt werden. So dient in der „Hollunderblüte" die Virtuosität der Interieurschilderung in der Szene der verlassenen Mutter nur dazu, uns gleichsam die persönliche Berührung der Dinge zu übermitteln und umso stärker uns mit in die Stimmung zu versetzen, die in der Seele des Arztes in dem Erinnerungsbilde sich ausgelöst hat. Ein wenig alte Schule ist es noch, Erbe von Raabes Lieblingsdichter Jean Paul, wenn etwas Reflexion sich in die Darstellung mischt; sie wächst aber so natürlich aus den Dingen selbst gleichsam heraus (die Gedanken, die sich an den Kranz knüpfen), daß sie anschaulichste Poesie wird. — Die Jugendgeschichte des Arztes führt aus der Lyrik in die Epik über; diese wiederum wechselt mit malerischen Szenen aus dem Prager Volksleben, die sich abstufen vom lichten Bilde der im Sonnenschein anmutig tanzenden kleinen Jemima bis zur düstern Vision im alten Weiberspital. Den dunkeln Hintergrund bilden die Trödlerläden der Judengasse. Ein melancholisches Stimmungsbild ist der Kern der Erzählung, die Idylle auf dem Judenfriedhof zur Zeit der Hollunderblüte (I. 292—307.) Aber auch hier ist der Ton nicht einförmig festgehalten; zu Anfang hat die lichte Blütenpracht des Frühlings noch nicht das Grauen des Ortes verdecken können, nach und nach aber muß es dem Zauber von Lenz und Jugend weichen, der sich auf ihm entfaltet. Raabe vergißt nicht, zwischendurch einen Blick in den Schmutz der Judengasse zu werfen, er läßt aber

auch die stolze Pracht der königlichen Böhmenstadt vor uns erstehen. Was er von Prag sagt: „Wie in einer Zauberlaterne wechselte das bunteste Leben" (I. 295), gilt von seiner eigenen Kunst. Auf die farbenprächtigen Schilderungen der Außenwelt folgt eine tief innerliche Seelenstudie, und auch hier wieder die ganze Stufenleiter der Empfindungen, von den ersten schüchternen verlorenen Tönen zur sanften, gefangen nehmenden Melodie und zu den vollen mächtigen Akkorden, bei denen die Hand des Spielers unachtsam zu stark in die Saiten hineingegriffen hatte, bis eine zersprang. — Die Gefühlskrise im Helden wird verstärkt durch die Einwirkung der Naturvorgänge, immer aber, selbst in den Augenblicken höchster Spannung oder Tragik steht der Dichter über seinem Stoff und verliert den Bezug zur frischen Wirklichkeit nicht, wie bei Shakespeare kann der Humor neben dem höchsten Pathos einhergehen, ja er bildet geradezu seine notwendige Ergänzung. Die Darstellung des individuellen Innenlebens wechselt ab mit malerischen Volks- und Massenszenen, zuletzt aber kehrt die Dichtung doch zum Schicksal des Einzelnen zurück und endet leise, gedämpft in sanfter Entsagung.

In diesem großen Reichtum an Stimmungen und Tönen arbeitet Raabe stark mit Kontrasten. Der Friedhof, der wie kein anderer das Zeichen des Todes trägt, heißt „Das Haus des Lebens", der innere Aufbau der ganzen Erzählung beruht auf dem Gegensatz des kurzen lichten Liebesglückes in den paar flüchtigen Sommermonaten mit dem düstern Bilde menschlichen Leides und menschlicher Vergänglichkeit, das im Friedhof symbolisiert ist. Ähnliche Kontrastwirkungen finden sich bei Kleist z. B. im „Erdbeben von Chili", wo die lieb-

liche Idylle des Herzenserlebnisses an dem grauenvollen Elementarereignis gleichsam sich mißt; so hebt auch in Stifters „Granit“ das märchenhafte Leben der beiden Kinder in der Waldeinsamkeit sich ab von dem Todeshintergrunde der Pest. Hart nebeneinander stehen Szenen der tiefsten Tragik neben solchen lächelnden Humors, und wie das Prinzip des Gegensatzes sich bis in Einzelheiten fortsetzt, zeigen Stellen wie die folgende: ... . . . in das Schweigen des Todes versank der tausendstimmige Festjubel der großen Stadt Prag. In vollster Blüte prangten die Fliederbüsche über den Gräbern, aber kein Vogel sang in ihnen.“ (I. 310.)

Dennoch ist bei aller wechselnden Mannigfaltigkeit der Erzählung der Charakter der innern Einheit bewahrt. Einerseits ist die Stimmung schwermütiger Entsagung so stark, daß sie alle andern in sich aufsaugt und den bleibenden Eindruck zurückläßt, andrerseits gleicht die Form der Erinnerung die Gegensätze bis zu einem gewissen Grade aus, wie in einem Landschaftsbilde die perspektivische Ferne auch die schroffsten Felsenzacken mildert, daß sie in weicher Rundung am dämmernden Horizont verschwimmen. Dilthey hat auf die Bedeutung der psychologischen Vorgänge bei der Erinnerung für die Dichtung hingewiesen[1]): „Wenn zwischen die Wahrnehmung und die Vorstellung andere Bilder sich eingedrängt haben, wirkt das Assoziationsverhältnis, vermöge dessen auf den Schauplatz des Bewußtseins eine Vorstellung gerufen wird, auf die Richtung, in welcher die zu reproduzierende Vorstellung sich aufbaut; es wirken die Formen der Beziehung, wie Ähnlichkeit oder

[1]) W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung. S. 148 f.

Kontrast, es wirkt der Inhalt der Vorstellung oder des Vorstellungsinbegriffs, von welchem aus reproduziert wird; es wirken die Gefühle und Antriebe, unter deren Macht erinnert wird. Wie die sinnliche Wahrnehmung von einem äußern, so baut sich die erinnerte Vorstellung von einem bestimmten innern Gesichtspunkte aus auf; sie nimmt dabei nur so viele Elemente aus dem Tatbestande, der von der Wahrnehmung zurückblieb, als Baumaterial auf, als die nunmehr gegenwärtigen Bedingungen mit sich bringen, und diese erteilen dem Bilde seine Gefühlsbeleuchtung durch die Beziehung zu dem gegenwärtigen Gemütszustand in Ähnlichkeit oder Kontrast; wie denn in Zeiten schmerzlichster Unruhe das Bild eines ehemaligen ruhigen und freudlosen Zustandes wie eine selige Insel sonnigsten Friedens vor uns auftauchen kann." Die „Hollunderblüte" erhält ihre Gefühlsbeleuchtung aus der Eingangsszene im Zimmer des jungen Mädchens, eine stille Wehmut. Das Schicksal der jungen Toten, der Kranz von Hollunderblüten, den die Sonnenstrahlen umspielen, rufen dem alten Manne nach dem Gesetz der Ähnlichkeit sein Jugenderlebnis zurück, und „Duft und Glanz des Gewesenen, Nimmerwiederkehrenden" (I. 285) stimmen die Erinnerungsbilder, mögen sie auch noch so bunt und mannigfaltig sein, auf einen harmonischen Ton, wie die blaue Luft der Ferne alle Umrisse mit demselben sanften Schleier umhüllt. Die durch die Erinnerung bewirkte Perspektive gibt auch der Dichtung den eigenen dämmerigen Reiz, während das Symbol des alten Gottesackers von vornherein einen düstern Schatten auf die lichte Liebesidylle wirft und eine bange ahnungsvolle Schwüle hervorruft, ohne daß das Gefühl ausgesprochen wird.

Alle Ferne, die räumliche und die zeitliche, poetisiert unwillkürlich, darum auch die Erinnerung. Nicht umsonst hat Goethe die Gedenkblätter seines Lebens „Dichtung und Wahrheit“ genannt. „Alles wird in der Entfernung Poesie“, sagt Novalis[1]); „ferne Berge, ferne Menschen, ferne Begebenheiten, alles wird romantisch, was dasselbe ist; daher ergibt sich unsre urpoetische Natur.“ Aus demselben Gefühl heraus, Unbefriedigtsein in der Gegenwart, erwachsen zwei Formen romantischer Poesie, die Erinnerung und die Sehnsucht. „Nichts ist poetischer“, heißt es in Novalis' „Blütenstaub“, „als Erinnerung und Ahndung oder Vorstellung der Zukunft. Die Vorstellungen der Vorzeit ziehen uns zum Sterben, zum Verfliegen an. Die Vorstellungen der Zukunft treiben uns zum Beleben, zum Verkörpern . . . . Daher ist alle Erinnerung wehmütig, alle Ahndung freudig . . . . Es gibt aber eine geistige Gegenwart, die beide durch Auflösung identifiziert, und diese Mischung ist das Element, die Atmosphäre des Dichters[2]).“ Dieser Zug der Romantiker findet zum Teil seine Erklärung in den politischen Verhältnissen der Zeit; ihre warme Vaterlandsliebe floh aus der niederdrückenden schmerzvollen Gegenwart nationaler Knechtschaft in den Sehnsuchtstraum von Kaiser und Reich oder durch die Erinnerung zurück in jene schönen alten Zeiten, die ihn einst glanzvoll verkörpert gesehen hatten. Finden wir auch hier Raabe der Romantik verwandt, so beruht es auf gleichen psychologischen Voraussetzungen. Auch nach 1813 war es nicht viel besser geworden in deutschen Landen. Die Gemütsstimmung, in der seine Lieblingsform der Er-

[1]) Ausgabe Minor II. 301 f.
[2]) Ausgabe Minor. II. 138.

innerung wurzelt, schildert Raabe selbst bei seinem ersten Hervortreten in die Öffentlichkeit: „Es ist eine böse Zeit! Das Lachen ist teuer geworden in der Welt, Stirnrunzeln und Seufzen gar wohlfeil. Auf der Ferne liegen blutig dunkel die Donnerwolken des Krieges, und über die Nähe haben Krankheit, Hunger und Not ihren unheimlichen Schleier gelegt .... Dazu ist's Herbst, trauriger, melancholischer Herbst, und ein feiner kalter Vorwinterregen rieselt schon wochenlang herab auf die große Stadt; es ist eine böse Zeit! .... alles trug dazu bei, mich die Welt da draußen ganz vergessen zu machen und mich ganz in die Welt von Herz und Gemüt auf den Blättern vor mir zu versenken[1]).“

Raabe ist der Form seiner ersten Dichtung treu geblieben; die Erinnerung erscheint bei ihm in zweifachem Gewande, als historische Erzählung und als wehmütiges Stimmungsbild aus der Gegenwart. Die meisten und schönsten seiner kleinern Dichtungen, wie sie vorliegen in den vier Bänden Erzählungen und der Sammlung „Halb Mähr, halb mehr“, reihen sich in eine dieser Gruppen. Die ersten der kleinern historischen Erzählungen, „Der Student von Wittenberg“ und „Lorenz Scheibenhart“, knüpfen in Inhalt und Form an die von Brentano in der „Chronika eines fahrenden Schülers“ eingeführte chronikalische Novelle an, schon die „Chronik der Sperlingsgasse“ hatte die Form übernommen. Auf dieser Bahn wird Storm bald Raabe folgen. „Des Reiches Krone“[2]) bedeutet den Höhepunkt von Raabes Schaffen in dieser Richtung. Die chronikalische Novelle ist eigentlich nur eine Unterart der Erinnerungsnovelle, deren wesentliche

[1]) Chronik der Sperlingsgasse. S. 11.
[2]) Gesammelte Erzählungen. II.

Merkmale sie hat: den kurzen Rahmen zur Einführung, die wehmütige Stimmung des Rückgedenkens, deren Träger gewöhnlich ein alter, vom Leben gereifter Mann ist, hier ein Schreiber, in der einfachen Erinnerungsnovelle ein Erzähler. Ein Hauptreiz der chronikalischen Novelle besteht in dem Bestreben, den einfach schlichten Ton älterer unschuldiger Zeiten und Zustände wiederzugeben. Um ihn zu erreichen, legt Brentano sich eine freiwillige Beschränkung des Empfindungskreises auf, durch Verzicht auf Darstellung reicher und mannigfaltiger Seelenvorgänge. Raabe in „Des Reiches Krone" legt sich diese Fessel nicht auf; bei aller Schlichtheit des Tones hat er in diese Dichtung den ganzen Reichtum, die Weichheit und die Stärke seiner eigenen Seele gelegt. Immerhin wird durch die „Farbe" der historischen Chroniknovelle doch eine gewisse Beschränktheit des Tones bedingt, die wegfällt in der eigentlichen Erinnerungsnovelle, wie sie Storm unter dem Einfluß des novellistischen Stimmungsbildes bei Eichendorff ausgebildet hat. Storm ist in dieser Beziehung der direkte Vorgänger Raabes, der ihm wieder in der Chroniknovelle zeitlich vorangegangen war. Als Raabe 1862 die „Hollunderblüte" schrieb, war bereits eine Reihe von Stimmungsnovellen Storms erschienen: „Marthe und ihre Uhr", „Im Saal", „Immensee", „Posthuma", — der „Hollunderblüte" am nächsten verwandt, — „Ein grünes Blatt", „Im Sonnenschein", „Angelika", „Auf dem Staatshof", „Späte Rosen", „Drüben am Markt", „Im Schloß", „Veronika", „Auf der Universität". Die letzte dieser Novellen spielt wie die „Hollunderblüte" im Studentenmilieu, alle werden von derselben sehnsüchtigen Erinnerungsstimmung getragen, enden in Entsagung, alle verwenden gewisse

romantische Motive, vor allem die Blume als Symbol, so „Immensee“, „Ein Grünes Blatt“, „Späte Rosen“, „Die Hollunderblüte“; sie setzen die Helden in eine weltferne Abgeschiedenheit; ein starker lyrischer Charakter ist in den Dichtungen ausgeprägt und ein ahnungsvolles Dämmerzwielicht des nur angedeuteten, halbausgesprochenen Gefühls liegt auf ihnen; dies tritt in der „Hollunderblüte“ besonders hervor in der Geschichte Mahalaths, der Tänzerin.

Auch in der äußern Form der Rahmen- und Icherzählung berührt sich Raabe mit Storm. Die Technik des Rahmens ist romantisch und war besonders auf dem Theater beliebt. Man denke nur an Tiecks „Verkehrte Welt“, das einen doppelten Rahmen hat. Auch in der „Hollunderblüte“ sind drei Erzählungen ineinander geschoben, und zwar in genau abgewogenem Bau: die Geschichte des jungen Mädchens aus dem stillen Hause in Berlin ist der äußere Rahmen; darein fügt sich die Geschichte Jemimas, die wiederum die Erzählung von Mahalath umschließt; diese bildet also technisch den innersten Kern von doppeltem Rahmen umschlossen. Die Ähnlichkeit des Schicksals der drei jungen Mädchen, die in der Blüte des Lebens sterben, gibt den drei Erzählungen die innere Einheit. Sie stehen aber auch in einem näher motivierten Verhältnis zueinander: das Geschick der jungen Toten in der Rahmenerzählung ist der Gesichtspunkt, von welchem aus die Dichtung aufgefaßt wird und sie die Stimmung erhält, Mahalaths Gestalt dient dazu, Jemimas Schicksal vorzudeuten, und die Weise, wie Jemima von Mahalath spricht, ist die beste Art, die Raabe zu ihrer eigenen Charakteristik hätte wählen können; sie kann ihr Fühlen und Denken nur ahnungsvoll

offenbaren, indem sie es unbewußt in ein fremdes hineinlegt. Stimmen die drei Erzählungen im Grundmotiv bis zu einem gewissen Grade überein, so zeigen sie im einzelnen eine künstlerische Differenzierung, jede hat ihr eigenes Milieu mit seiner besonderen Farbe; die äußere Rahmenerzählung ist mehr lyrisch stimmunggebend, die Geschichte Mahalaths mehr balladenhaft andeutend gehalten, das Geschick Jemimas zum ergreifenden Seelenproblem vertieft.

Raabe hat für die „Hollunderblüte" die Form der Icherzählung gewählt. Sie mußte seiner subjektiven Art besonders nahe liegen. Wilhelm Brandes[1]) hat ausgeführt, wie das Subjektive einem jeden großzügigen Humor eignet, der Humorist nicht mit seiner Persönlichkeit hinter der Geschichte stehen bleiben darf, sondern sich darein geben muß. Hier ist das Verhältnis der Icherzählung zur Technik bei Raabe zu erörtern. Er steht in der literarischen Tradition Jean Pauls nicht als ein Nachahmer, sondern weil er ihm innerlich geistesverwandt ist. Bei beiden zersprengt das übersprudelnde Phantasie- und Gemütsleben die klassisch ruhige Form, der sich schon der Humorist in ihnen nicht fügen kann, die ihrem Temperamente angemessenste Form ist die romantische „Arabeske" Friedrich Schlegels. Wie Jean Paul liebt es Raabe, den Leser führend zu begleiten, und unvermittelt durch Zwischenbemerkungen in den fortlaufenden Gang der Erzählung einzutreten. Das kann ablenkend und störend wirken, weil es die Illusion vernichtet, es ist ein Trieb der romantischen Ironie. Das Störende verschwindet mit der Wahl der Icherzählung.

---

[1]) Wilhelm Brandes, Wilhelm Raabe. S. 92 ff.

die von vorneherein, weil sie als an einen Zuhörerkreis sich wendend gedacht ist, ein viel persönlicheres Verhältnis zum Leser mit sich bringt; der Erzähler kann nicht nur berichten, sondern auch sein Fühlen und Denken über die Begebenheiten und Personen mitteilen; so reiht sich auch Reflexion und Gefühlslyrik harmonisch ins Ganze ein. Der Gefahr des Subjektivismus, eines zu starken Gefangennehmens durch den Stoff wird entgegen getreten außer durch den Humor wie bei Raabe, auch durch die Form, wenn mit der subjektivischen Icherzählung sich der Typus der Erinnerungsnovelle verbindet. Hier hebt der zeitliche Abstand schon über den Stoff, der Erzähler berichtet zwar seine persönlichen Erlebnisse in seiner eigenen Gefühlsbeleuchtung, und wenn er wie in Raabes Erzählungen ein alter Mann ist, fließt leicht ein Zug sinnender Lebensweisheit mit ein; aber die Ferne der Erinnerung hat ihn doch so weit aus dem unmittelbaren Affekt herausgehoben, daß er bis zu einem gewissen Grade sich selbst objektiv gegenübersteht. So kommt die Gattung der Erinnerungsnovelle als Icherzählung der Eigenart Raabes in hohem Grade entgegen; rein technisch betrachtet sind darum wegen ihrer harmonischen Geschlossenheit die beiden Erzählungen „Die Hollunderblüte“ und „Des Reiches Krone“, in denen dieser Typus festgehalten ist, vielleicht die künstlerisch am höchsten stehenden Dichtungen in Raabes Schaffen.

Irgend ein theoretisches System an die „Hollunderblüte“ anzulegen, wird aber doch am besten vermieden. Sie ist ein organisches Kunstwerk, bei dem auch eine scheinbare Unregelmäßigeit nicht ausgemerzt werden kann, ohne in den lebendigen Organismus einzuschneiden. Die Grundlinien sind einfach und streben in

steter Entwickelung dem Höhepunkte zu, sich von dort aus harmonisch wieder verlaufend; stark hebt sich die Szene auf dem alten Friedhof als Mittelpunkt der ganzen Erzählung aus der Gliederung heraus; in ihr ist wieder der Umschwung durch das die Katastrophe begleitende Gewitter, man möchte fast sagen mit Licht und Schatteneffekten sinnlich deutlich geschieden. Um die Grundlinien aber rankt sich auch in der „Hollunderblüte", vielleicht etwas weniger wie sonst bei Raabe, ein Gewirr von bunten Blättern und Blüten der Phantasie. Denn auch für Raabe gilt ebenso wie für Jean Paul das Wort Friedrich Schlegels vom romantischen Kunstwerk: „Es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle andern umfassen, ein neues Bette und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt. — Ihr mögt wohl lächeln über dieses mystische Gedicht und über die Unordnung, die etwa aus dem Gedränge und der Fülle von Dichtungen entstehen dürfte. Aber die höchste Schönheit, ja die höchste Ordnung ist denn doch nur die des Chaos[1])."

Etwas Chaos liebt Raabe; wie bei Jean Paul mischen sich Gefühlslyrik und Reflexion in die epische Darstellung, humoristische Szenen bis in das stärkste Pathos. Sehr richtig hat Brandes den Unterschied zwischen dem Witze Heines und dem Raabes charakterisiert. Der Witz im Humor soll dem gemütlichen Affekt das Gegengewicht halten, nicht ihn aufheben. Bei Heine wirken sie nacheinander, sie sollen aber ineinander wirken; das Gemüt leiht dabei dem Witze

[1]) Fr. Schlegel (1794—1802). Seine prosaischen Jugendschriften. Herausgegeben von J. Minor 1882. II, 358.

Wärme, und dieser verhilft jenem zu dem, was ihm leicht verloren geht, Fassung und Selbtsbeherrschung. So zeigt sich Raabes Humor in der „Hollunderblüte“. Mitten im Augenblick tiefster seelischer Ergriffenheit sieht der junge Mann auf dem ihm Grauen und Entsetzen einflößenden Orte die zwei norddeutschen Herren ganz ruhig vorübergehen mit den Händen in den Hosentaschen und jedem verwesten Jahrhundert mit barer Münze in das hohläugige grinsende Gesicht klimpern. Das wäre ein Heinescher Schluß gewesen, Raabe aber läßt es nicht bei diesem Endeindruck, sondern nachdem er durch die humoristische Vorstellung für das vielleicht allzu hoch gespannte Gefühl gleichsam ein Sicherheitsventil gefunden hat, kann er es sich langsam auslösen lassen, indem er in den Ernst zurückkehrt. Ein ähnlicher Zug war in der Charakteristik Baruch Löws bemerkt worden. — Das weiche Gemüt des Dichters fürchtet sentimental zu werden und scheut vor dem Ausdruck des Gefühls zurück, eine Stammeseigenschaft bei ihm; daher eine leise Selbstironie, die nur Verdecken des Gefühls ist, oft ist es nur ein hingeworfenes Wort: „Es war Frühling geworden, ohne daß ich es gemerkt hatte. Vielen Menschen ist es schon so gegangen, und viele Dichter haben klagend davon gesungen; die große Angst, welche einen überfällt, wenn man in dieser Weise erwacht, ist ein gutes, dankbares Thema für ein Gedicht. Dieses unbemerkte Weggleiten des Lebens gehört mit zu den bittersten Dingen, über welche der arme Mensch dann und wann nachzudenken hat.“ (I. 308.) Wie Jean Paul liebt Raabe auch Anspielungen und Zitate in die Darstellung zu verflechten; auf die Bibel in der „Hollunderblüte“ ist bereits hingewiesen worden. Die alten Weiber

im Spital erinnern den Erzähler an Swifts unglückselige Geschöpfe, welchen Gulliver auf seinen Reisen begegnete, den Wesen, welche mit einem schwarzen Fleck vor der Stirne geboren werden und nicht sterben können. Er weist auf Shakespeare hin, Jemima erinnert an seine Frauengestalten; volkstümliche Sprichwörter werden angeführt. Die Exkurse nehmen aber bei Raabe nicht den Umfang an, den sie bei Jean Paul haben; auch sucht er auf eine gewisse Weise das Unvermittelte zu binden.

Zum Teil gelingt dies Raabe durch geschickte Übergänge. So ist die Schilderung Prags in den Fluß der Erzählung eingefügt. (I. 295.) Der Student liegt in seiner Stube und träumt. „Wenn ich dann genug geraucht und geträumt hatte, so erhob ich mich, das Träumen stehenden Fußes fortzusetzen, und durchstreifte die Gassen dieser Stadt, die selbst einem Traume gleich ist.“ Der Übergang entwickelt sich hier aus einer glücklichen Bilderverbindung. Die Schilderung selbst hätte Lessing als homerischen Gepräges in den Laokoon aufnehmen können. Alle Beschreibung ist in Bewegung aufgelöst, die wechselnden Bilder steigen vor uns auf, wie sie an dem träumerisch durch die Stadt irrenden Studenten vorüberziehen. Die Wanderungen des jungen Mannes enden immer wieder auf dem alten Judenfriedhof; damit ist der verbindende Faden zum Fortgang der Darstellung gefunden. — Die reiche Fülle an Motiven und Stimmungen wird in der ganzen Erzählung gebunden durch wiederkehrende Leitmotive, die zugleich Symbole sind. Es ist der Duft der „Hollunderblüte“, der die Dichtung durchzieht (I. 284, 288, 289, 292, 303, 307 etc.); das Lied und der Kranz verbinden die Rahmen- mit der Kernerzählung, der Kranz in den

Händen des alten Mannes führt immer wieder seine abschweifenden Gedanken auf das wehmütige Ereignis zurück, das er symbolisiert (I. 289, 294, 311), er verbindet Gegenwart und Vergangenheit; besonders lebensvoll ist das Memento dort gestaltet, wo ein flimmernder Sonnenstrahl sich in den Blumen fängt und das blonde Haar, das darin zurückgeblieben war, wie einen Goldfaden erglänzen läßt, hier ist die tiefe Empfindung zurückgeführt bis auf den ersten sinnlichen Reiz, der sie hervorgerufen hat. Die Sonne selbst wird zu einem Leitmotiv, indem sie die Seelenempfindungen begleitet: (I. 284.) „Es war ein klarer, kalter Tag im Januar, die Sonne schien, der Schnee knirschte unter den Füßen . . .“ (I. 285.) „Es war ein heiteres, warmes, behagliches Gemach, in welches ich eintrat; die Sonne strahlte auch hier glänzend durch die großen Spiegelscheiben . . . .“ (I. 287.) „Kaltblau war der Himmel draußen über den gegenüberliegenden Dächern; immer noch schien die Sonne durch die hohen Fenster . . . . und die Sonne schien auch auf diesen Kranz . . . .“ und zum Schluß der Erzählung: (I. 312.) „Das Gemach war kalt geworden; die Sonne war hinter die Dächer gesunken, der Glanz des Wintertages war vergangen.“ Der Zug ist charakteristisch für Raabe; das „süße Licht“ Dantes ist ihm die „liebe Sonne“, wie Freytag an den alten Germanen rühmt. Wie sie den elendsten Erdenwinkel verklärt, ist sie ihm Sinnbild der Liebe, die auch jedem ärmsten Dasein einen Glücksstrahl spendet, besonders im „Horacker“[1]. Symbol und Leitmotiv in der „Hollunder-

[1] Vgl. „Schüdderump“ S. 56 ein ähnliches Motiv wie in der „Hollunderblüte“; auch „Fabian und Sebastian“. Berlin, Janke 1881. S. 31.

blüte" ist auch das Bild der jungen sinnenden Muse zu Beginn und Schluß der Erzählung.

Diese Verwendung des Leitmotives erinnert an den Refrain im Lied und gibt der Dichtung einen lyrischen Charakter, der auch sonst in Technik und Stil stark ausgeprägt ist. Die Szenen auf dem Friedhofe sind fast strophisch gegliedert. Lyrisch ist ferner ein Hauptmerkmal des Raabeschen Stils, die Bindung der Abschnitte durch Wortaufnahme. Ein Wort, das zum Schluß des vorhergehenden Absatzes steht, ohne Träger des Hauptbegriffes zu sein, wird im folgenden an hervorragender Stelle unter dem Hauptton wieder aufgenommen und dient zum Weiterleiten des Gedankenflusses. Oft wiederholt sich der Vorgang zwei-, dreimal hintereinander, es entsteht eine fortlaufende Kette kleiner ineinander übergehender Abschnitte, den Strophen im Liede vergleichbar. Ein charakteristisches Beispiel aus der „Hollunderblüte" soll folgen (I. 284):

„Es war ein *klarer, kalter Tag* im Januar; die Sonne schien, der Schnee knirschte unter den Füßen der Wanderer, die Wagenräder drehten sich mit einem pfeifenden, kreischenden Ton. Es war *ein gesunder, herzerfrischender Tag*, und ich holte noch einmal aus voller Brust Atem, ehe ich um die dritte Nachmittagsstunde die Türglocke eines der *ansehnlichsten Häuser* der Stadt zog.

Ich wußte, was ich tat, wenn ich soviel Lebensfrische als möglich, in dieses *stattliche Haus* mit hinein zu nehmen trachtete . . . . Ich schritt durch die kalte, weite Halle, ich stieg die *breite Treppe* hinauf, langsam, Stufe für Stufe.

In den letzten Zeiten war ich sehr häufig *diese Treppe* hinaufgestiegen" usw.

Die Verkettung setzt sich noch in zwei weitern Gliedern fort. Die weiterleitenden Worte *Tag, Haus*,

Treppe zeigen ein wechselndes Epitheton, wie ja auch das Lied leise Variationen im Refrain liebt. Der Zug ist für das ganze Schaffen Raabes typisch und es könnten aus allen Werken eine Unzahl Beispiele angeführt werden. Hervorragend schöne Wirkungen hat er damit in „Des Reiches Krone" erzielt, die auch eine reiche Verwendung des Leitmotives und des Symbols zeigt. „Ich bin Herr meines Leibes und meines Hauses, ich bin ein reicher Mann und bin *des Lebens müde. Des Lebens müde?* Nein; aber ich bin seit langen, langen Jahren des *Lebens erfahren,* und Bruder Johannes heute bei Sankt Sebald hat mir nichts zu sagen. Ich bin wahrlich *nicht des Lebens müde* .... Ich bin *zur Ruhe* gekommen durch die Gnade Gottes. *Zur Ruhe!* Noch freue ich mich ..." usw.[1]) Das Stilmittel paßt besonders in den getragenen Ton dieser Erzählung; Raabe wendet es vor allem in schildernden oder das Gefühl ausdrückenden Stellen der Dichtung an, in der „Hollunderblüte" im stimmunggebenden Anfang und in den Szenen auf dem Friedhof. Die Wortaufnahme ist besonders dem Pathos und der Lyrik eigen, Lyriker wie Heine und Fr. W. Weber haben sie mit Vorliebe benutzt. Hierher gehört auch die Wortaufnahme schlechthin, die nicht abschnittbindend ist; Raabe hat sie ebenfalls sehr häufig verwendet: „Dann stand ich vor der *letzten* Tür, welche in das *letzte* Gemach dieses Flügels des Hauses führte[2]) .... Es kroch mir *ganz leise,* feucht und kalt

[1]) Des Reiches Krone. Ges. Erz. III. S. 345 f.

[2]) Vgl. dazu Else von der Tanne. Erz. III. S. 46: „Die *letzte* Nachtigall des Jahres hatte ihr *letztes* Lied gesungen." S. 47: „als ein *letzter* lustiger Sprung unter den *letzten* Bäumen" etc.

über die Stirn, und berührte *leise, leise, leise* alle Nervenausläufer in der Haut. Selbst der *gegerbteste* Doktor ist immer noch nicht *gegerbt* genug." — Den lyrischen Charakter der „Hollunderblüte" bezeichnen auch die häufigen Ausrufe als Ausdruck des Gefühls (I. 289): „O Prag, du tolle, feierliche Stadt, du Stadt der Märtyrer, der Musikanten und der schönen Mädchen, o Prag, welch ein Stück meiner freien Seele hast du mir genommen." (I. 296.) „O über diesen uralten Totenacker und seine Hollunder!" usw.

Ein weiteres Mittel der Bindung, dessen sich Raabe gern bedient, ist der Parallelismus im Satzbau. In der Rahmenerzählung beginnt sechsmal im Umfang einer Seite der Satz mit dem Personalpronomen, dem das Verb folgt (I. 284 f.): „Ich wußte, was ich tat . . . Ich hatte darin weder Rezepte zu schreiben . . . . Ich schritt durch die kalte weite Halle . . . ., ich stieg die breite Treppe hinauf . . . . Ich schritt durch wohlausgestattete Gemächer . . . . Ich öffnete eine Tür nach der andern und schloß sie leise", oder (I.296): „Es waren Tage, es waren Stunden, es waren Augenblicke, deren melancholischen Reiz ich in keiner Weise mehr genug zu schildern vermag." Das wird aber bei Raabe nicht zur Manier, er wird nie eintönig, im Gegenteil, die „Hollunderblüte" ist geradezu ein Muster, die verschiedenen Stilarten wie ein genau passendes Kleid den wechselnden Gedanken und Stimmungen anzuschmiegen. Zu Beginn der Erzählung, bei der Vorstellung des Arztes, soll alle Rührung vermieden werden, der rein sachliche Ton prägt sich aus in kurzen, knappen, meist einfach nackten Sätzen, man spürt gleichsam, wie der Erzähler sich einen Ruck gibt, sich zusammenzunehmen (I. 283): „Ich bin

Arzt, ein alter Praktiker und sogar Medizinalrat. | Seit vier Jahren besitze ich die vierte Klasse des Roten Adlerordens | . . . . ich war verheiratet; | meine Kinder sind gut eingeschlagen; | die Söhne sind auf ihre eigenen Füße gestellt, | meine Tochter hat einen guten Mann. | Über mein Herz und meine Nerven habe ich mich nicht zu beklagen, | sie bestehen aus zähem Material usw." Mit dem steigenden Anteil des Gemütes beim fortlaufenden Gang der Erzählung entfalten sich dann die Sätze in langen wohlgebauten Perioden, die Darstellungsform, die Raabe am liebsten verwendet. Hier liegt ein Hauptunterschied zwischen dem Stil Raabes und dem Storms. Storm hat eine große Vorliebe für die kurzen, einfachen, lose aneinandergereihten Sätze, die ein ausgezeichnetes Stilmittel sind für seine Stimmungsmalerei, die beschreibend alle Einzeleindrücke wiedergibt, um im Leser die Gesamtempfindung hervorzurufen. In ganz „Immensee" findet sich kaum eine längere Periode. Ein beliebig herausgegriffenes Beispiel kennzeichnet die Art: „Vor ihnen war ein kleiner Bach, jenseits wieder der Wald. Reinhard hob Elisabeth auf seine Arme und trug sie hinüber. Nach einer Weile traten sie aus dem schattigen Laube wieder in eine weite Lichtung hinaus.' — ,Hier müssen Erdbeeren sein,' sagte das Mädchen, ,es duftet so süß.' Sie gingen suchend durch den sonnigen Raum; aber sie fanden keine. ,Nein,' sagte Reinhard, ,es ist nur der Duft des Heidekrautes.' Himbeerbüsche und Hülsendorn standen überall durcheinander[1])" usw. Ruhig nach und nach, wie die Eindrücke die Sinnesorgane treffen, geben die kleinen Sätze sie schlicht wie-

[1]) Storm. Sämtl. Werke I. 10 f.

der, sie werden aber doch auf die Dauer etwas eintönig. Raabes Stil ist rhetorischer und pathetischer, das einzelne wird zu reichgegliederter Periode verwoben (I. 287): „Manch ein Kranz wird zerrissen, noch ehe er vollendet ist, und manch ein stolzer Kranz, der irgendein Menschenkind lange auf erhobenem Haupte trug, || fällt zuletzt in eine fremde Hand, die ihn hält, die ihn, Blatt für Blatt, untersucht und zerpflückt, während eine winterlich nüchterne Sonne, allem falschen, geborgten Schimmer abhold, darauf scheint." Die Periode ist deutlich zweiteilig gegliedert, der Einschnitt liegt nach „trug"; der Gipfel ist auch durch den Rhythmus markiert, der vom steigenden zum fallenden übergeht, die Zäsur scheidet die beiden Hebungen; ein jeder der beiden Hauptabschnitte besteht wieder aus zwei enger zusammengehörigen Teilen. Dann wieder ist der Bau einfacher, monopodisch, wenn wir den Ausdruck aus der Metrik herübernehmen (I. 297): „Ich aber glaubte an alles, | und hing an dem Munde der Erzählerin, | wie keiner der vierhundert Schüler | an dem Munde des hohen Rabbi | in der Schule ‚Zu den drei Klausen'." Die fünf Teile sind nur lose aneinandergereiht, aber sie sind im Umfang fast so genau gegeneinander abgewogen wie die Verse einer Strophe. Die Wiederkehr derselben Wortfolge „an dem Munde" im zweiten und vierten Glied gibt dem ganzen harmonisches Ebenmaß und erinnert wieder an die Lyrik. Raabe hat überhaupt ein sehr feines Ohr für den Rhythmus und erzielt dadurch oft lautmalerische Wirkungen von großer Schönheit. Zwei Beispiele aus der „Hollunderblüte" mögen angeführt werden (I. 292): „Aus dem schwarzen, feuchten, modrigen Boden, der so viele arggeplagte, mißhandelte, verachtete, angstgeschlagene Generationen leben

diger Wesen verschlungen hatte, in welchem Leben auf Leben versunken war, wie in einem grundlosen, gefräßigen Sumpf, — aus diesem Boden stieg ein Hauch der Verwesung auf, erstickender als von einer unbeerdigten Wahlstatt; gespenstig genug, um allen Sonnenglanz und allen Frühlingshauch und allen Blütenduft zunichte zu machen." Die Schwere des Rhythmus, die das Niederdrückende, die Last der Mühe, der Anstrengung und des Leides wiedergeben soll, wird erreicht durch die starke Häufung der Adjektive zu Anfang der Periode, durch die Wahl schwerer zusammengesetzter Wörter: „arggeplagt", „angstgeschlagene Generationen", „Sonnenglanz", „Frühlingshauch, Blütenduft", durch das Durchsetzen mit Spondeen, „mißhandelte", „grundlose", „Wahlstatt". Daneben steht dann ein leichtes, fließendes, biegsames Gefüge mit vorwiegend daktylischem Charakter (I. 293): „In dem Gezweig eines der niedern Hollunderbüsche, die, wie schon gesagt, das ganze Totenfeld überziehen — mitten in den Blüten, auf einem der wunderlichen, knorrigen Äste, welche die Pracht und Kraft des Frühlings so reich mit Grün und Blumen umwunden hatte, saß das neckische Kind, welches mir vorhin so schlecht den Weg hierher gewiesen hatte, und schelmisch lächelte es herab auf den deutschen Studenten." Lautmalerisch wirkt ferner der Rhythmus zu Anfang der Erzählung, bei der Schilderung des Hindurchschreitens des Arztes durch das Berliner Haus. Gelegentlich verwendet Raabe auch Alliteration und Assonanz: „Du Stadt der Märtyrer, der Musikanten und der schönen Mädchen" (289); „von den schmutzigen Stufen sprang die schmächtige Gestalt" (290); „sein lockendes Lachen, Blicken und Wirken" (293). „Die Pracht und Kraft des

Frühlings" (292); „der Moder griff grinsend" (302) usw. Gern gebraucht Raabe kräftige Onomatopöen: „pfeifender, kreischender Ton", „knirscht" (284). „Ächzen, Stöhnen, Schlürfen, ankreischen, Gezeter" (291) — „Donner kracht, unheimliches Gegurgel. (I. 305.) „Als eben der erste Donner *dumpf rollend* die Fenster der Stadt *erklirren* machte, zog ich abermals die *klappernde* Glocke des Pförtnerhauses am Judenkirchhof." (I. 304.) Überhaupt liebt er Superlative, starke Worte: „furchtbar, schneidend, unendlich, entsetzlich, unheimlich, toll, Tollheit" usw.; in Storms Stimmungsbildern wären diese Worte unmöglich. Eine stilistische Eigentümlichkeit Raabes ist es auch, das farblose sächliche Personalpronomen unter dem Hochton zu gebrauchen, sogar an hervorragender Stelle im Kontrast: „Sie tändelte und sprach mit ihm und erinnerte *es* und sich an die Stunden, wo es in dieses Haus gekommen." So ist S. 293 f. einen ganzen Abschnitt hindurch „*es*" Subjekt für Jemima, „das Ding": „Ruhig duldete *es*, daß ich seine Hand nahm; *es* wehrte sich nicht" usw. Ähnlich ist „*es*" im „Schüdderump" S. 67 einen ganzen Abschnitt lang Subjekt für das Fräulein v. Saint-Trouin und S. 56 für Antonie Häußler.

Die Sprache ist Raabe ein Hauptmittel, seiner Dichtung „Farbe" zu geben. Man hat bereits mehrfach bemerkt, wie meisterhaft er den Dialog zur Charakterisierung seiner Personen zu verwenden weiß. In seinen historischen Erzählungen trifft er ganz genau jedesmal den Ton der bestimmten Zeitperiode; lokal differenziert er durch geschicktes Gebrauchen des Dialekts, z. B. den Berliner in „Villa Schönow", den sächsichen in „Frau

Salome". Auch in der „Hollunderblüte" bringt er einen dialektischen Ausspruch S. 291:

„'s isch ke liebieger G'schöpf, aß so ne Hexli, wo jung isch."

Er horcht den fremden slawischen Lauten, die an sein Ohr klingen:

„Strč prst skrz krk!"

„welche melodischen, durch Vokalreichtum sich auszeichnenden Worte im rauhen Deutsch ungefähr bedeuten: ‚Strecke den Finger durch den Hals'." (S. 292.) Ganz besonders charakterisiert er aber das jüdische Milieu durch das Tönen der Sprache, und zwar wirkt einerseits der Jargon, andrerseits die Bibel ein. Bereits Kompert hatte durch diskretes Verwenden des Jargons das Lokalkolorit zu vertiefen gesucht. Bei Raabe finden wir den Jargon im „Hungerpastor" und in „Frau Salome". Hübsch ist es, wie er hier den Gebrauch des Jargons bei der gebildeten Frau begründet[1]: „Und die Frau Salome, die, wenn sie in Leidenschaft geriet, sofort immer in den jüdischen Akzent und Inversionsredestil fiel, sagte zu ihrem guten Freunde: ‚Es ist immer dasselbe gewesen mit mir, und es wird mit mir bleiben immer das nämliche'." Im echten Jargon spricht in der „Hollunderblüte" nur der alte Baruch Löw, freilich hat Raabe den Ton ausgezeichnet getroffen, selbst das „Soll mich Gott leben lassen hundert Jahre" ist nicht vergessen. Jemimas und des alten Pförtners Redeweise ist kein eigentlicher Jargon. Jemima redet nur im „Inversionsredestile" Frau Salomes, die leicht veränderte Wortstellung gibt ihrer Sprache einen ganz eigenen anmutigen Reiz, so daß ihre Erzählung von Mahalaths Schicksal wie inhalt-

[1]) Ges. Erzähl. III. 215.

lich so auch stilistisch vielleicht der schönste Teil der „Hollunderblüte" ist, sie wirkt wie ein etwas fremdartig getöntes, wehmütiges lyrisches Gedicht. Die charakteristische Note fehlt aber doch nicht; als echte Tochter ihres Volkes weiß Jemima ganz genau in runder Summe, daß „die Juden der Josephstadt in Prag unter der hochmächtigen Kaiserin Maria Theresia bezahlen mußten jährlich zweihundertelftausend Gulden für die gnädige Erlaubnis, zu verkümmern in Dunst und Finsternis." Raabe veredelt die Sprache Jemimas und des Alten durch biblische Färbung. Auf die direkten Anklänge ist bereits hingewiesen worden. Daneben geht eine leichte Tönung, bei der bestimmte Anhaltspunkte nicht nachgewiesen werden können, sondern nur der allgemeine Eindruck bewirkt wird. Raabe hat dann nur eine biblische Wendung in den Stil verwoben oder ein biblisches Bild oder bloß ein von ihm selbst dem biblischen Stile nachgedichtetes Bild: „Ich werde hier bleiben, wo meine Väter begraben liegen seit des Tempels Zerstörung", sagt Jemima. Der Alte vergleicht den Leichtsinn des Studenten mit dem Funken, der zur Flamme wird, ehe man's denkt; das Bild ist biblisch, wenn auch Raabe gewiß nicht dem alten Juden eine Reminiszenz aus Jak. III. 5 in den Mund legen wollte. Die Totenklage des Alten, die mit den Worten des Sängerkönigs David beginnt, dichtet Raabe im gleichen Stile weiter: „Die lieblichste Blume ist gepflückt, und die lieblichste Stimme ist verhallt, wie wir sie nicht mehr hören." (I. 310.) Er spricht vom „Gott aller Völker", „vom Gott des Lebens", „dessen Namen gepriesen sei".

Raabe schreibt keinen sehr bilderreichen Stil. Aus der „Hollunderblüte" ist außer den biblischen Vergleichen wenig Charakteristisches hervorzuheben, einige

romantische Bilder sind bereits angeführt: Jemima ist ein Traum (I. 302), die Stadt Prag ist selbst einem Traume gleich (I. 295). Hat Raabe sich aber mit dem Gemüt in eine Anschauung versenkt, so vertieft er sie zum lebensvollen Symbole, so das Bild vom Kranze (I. 287), die Beseelung des Lichtes. Interessanter ist eine Analyse der Epitheta. Raabe liebt die Häufung der Adjektive; doppelte und dreifache finden sich sehr viele in der „Hollunderblüte", zweimal ein vierfaches: „ein armes, schönes, holdseliges, melancholisches Kind der Menschen" (I. 298), „mir unnützen, unwissenden, schmutzigen, kleinen Ding" (I. 301), einmal findet sich sogar ein fünffaches Epitheton: „so viele arggeplagte, mißhandelte, verachtete, angstgeschlagene Generationen" (I. 292). Zuweilen assonieren oder alliterieren die Adjektive unter sich oder mit dem Substantiv: „klarer, kalter Tag" (284), „kalte, weite Halle" (I. 284), „tränenlose, traurige Augen" (I. 285), heiterste, herrlichste Götter" (288), „ruhiges, reinliches Haus" (294), „glänzende grüne Blätter" (308). Eine Eigentümlichkeit des Raabeschen Stils sind die zahlreichen aus Adverb und Adjektiv bestehenden Epitheta: „kindlich helles Lachen" (293), „schrecklich, furchtbar, dunkelen Gänge" (305), „winterlich nüchterne Sonne" (287), „mürrisch wachsamen Augen" (288), „ernst buntes Leben" (288), „grausam unwissend" (311), „unübertrefflich treuherzig" (291). — Oft beseelt das Adjektiv die Sache, auf die es sich bezieht: „herzerfrischender Tag" (284), „jungfräuliche Krone" (285), „ahnungsvolle Hand" (286), „schneidende Angst" (301), „tolle feierliche Stadt" (289), „gefräßiger Sumpf" (292), „grimmige Mauern" (296) usw. Es finden sich

originelle, echt Raabesche Wendungen: „Der gegerbteste Doktor“ (285), „scharfeckige Konstruktionen“ (289), „unausgekratzte Augen“ (291), „verworrene Träume“ (294), „verworrene Reden“ (298), ein Adjektiv, das Raabe sehr geliebt hat; eines seiner Bücher hat er „Verworrenes Leben“ genannt. Eine ganze Reihe Raabescher Epitheta endlich gehört in den Kreis der Romantik. „Wunderlich“ und „seltsam“, die in dem kleinen Umfang von Tiecks „blondem Eckbert“ z. B. beide fünfzehnmal vorkommen, finden sich mehrmals in der „Hollunderblüte“: S. 284. 289. 290. 293. 296. 297. 306. 309. Romantisch sind die „versunkenen königlichen Paläste“ (295), der „melancholische Reiz“ (296), das „schöne, holdselige, melancholische Kind der Menschen“ (298), die „geisterhafte Stelle“ (293), die „alte, graue Stadt“ (308), der „süße Duft“ (291), die „süße Imogen“ (298), homerisch die „leichtfüßige Führerin“ (291). Romantisch sind auch die wie „seltsam“ den Eindruck des Fremdartigen oder den einer unbegrenzten Perspektive in Raum oder Zeit hervorrufenden: „tausendjähriger Staub“ (291), „unzählige Steintafeln“ (291), „uralte Hollunder“ (291), „uralte Konsequenzen“ (289), „uralte Lieder“ (308), „uralter Schauder“ (301), „tausendstimmiger Festjubel“ (310), „grundloser Sumpf“ (292), „unergründliche Spitzfindigkeiten“ (296), „entlegenere blauere Fernen“ (288), das Lieblingsadjektiv der Romantik, das Raabe in der Erinnerung auf die Jugend anwendet, wie auch Storm in „Immensee“ von den „blauen Bergen“ spricht, hinter denen die Jugend liegt[1]).

Wie mit diesen Epithetis so stellt sich Raabe über-

[1]) Sämtl. Werke I. 34.

haupt mit einem Teile des Wortschatzes der „Hollunderblüte“ in die Romantik. „Wie man andern Kindern Märchen von Feen und Zwergen erzählt“ (I. 306), so hatte der Alte Jemima die Geschichten der grauen Steine auf dem Gottesacker enthüllt, und so hat auch Raabe selbst die Geschichte Jemimas erzählt; das Charakteristischste aus dem Wortschatz, das der Dichtung den märchenhaft dämmrigen Schein gibt, ist zu Anfang der Darstellung besprochen worden, wo von der Auffassung der Liebe als einem Zauber, einem Wunder, einem Traum gehandelt wurde. Andrerseits zeigt aber auch die „Hollunderblüte“ den Wirklichkeitsdichter in Raabe. Wie in allen seinen Werken so ruft er auch hier den Eindruck unmittelbarster, anschaulichster Fühlung mit der Wirklichkeit hervor, durch seine genauen Zeit- und Ortsbestimmungen: „Es war am 9. Mai 1820, an einem Sonnentage in einem Vergnügungsgarten vor dem Schönhauser Tore in Berlin“ (I. 307), da der Student aus seinem traumhaften Hinbrüten durch ein helles Lachen und den Duft der „Hollunderblüte“ aufgeweckt wird, und „am Nachmittage des fünfzehnten Mai“ (I. 308) trifft er in Prag ein, wo „am folgenden Tage das große Fest des hohen Landesheiligen, das Fest des heiligen Johannes von Nepomuk gefeiert wird“. In der lebendigen Schilderung Prags (I. 295) läuft kein topographischer Fehler unter, die Namen der Gassen, die Raabe nennt, sind wirlich bestehende: „Da ich, vom großen Ring kommend, aus der Geiststraße mich in das namenlose Gewirr von Gassen und Gäßlein verloren hatte, welches um den guten Ort liegt.“ Im „Hause Nummer fünfhundertdreiunddreißig in der Judenstadt“ (I. 294) versetzt der Student seine Uhr, und auf „seine

Stube in die Nekazalkagasse" verfolgt ihn das Bild Jemima Löws; die „Stube in der Nekazalkagasse" (T. 294) wird dann zu einem der bei Raabe so beliebten epischen stehenden Ausdrücke und kehrt gleich auf der folgenden Seite wieder, zugleich die Abschnitte bindend. Wirklichkeitsdichter ist Raabe auch im Heranziehen volkstümlicher Ausdrücke, die, an sich nichts weniger als „poetisch", so geschickt verwandt sind, daß sie, indem sie der Dichtung ein kräftiges Relief geben, dennoch ihre reine Schönheit nicht im geringsten stören. Dahin gehört der „arme Teufel" S. 288, das „dumme Zeug" (299), eine Lieblingswendung Raabes auch sonst, Ausdrücke wie: „der Boden wurde mir zu heiß" S. 289, „ich hatte die Frechheit" S. 291, „an der Nase geführt werden" 291, und bei der ersten Begegnung drehte Jemima dem Studenten sogar „eine lange Nase". S. 291.

In der romantischen Tradition steht Raabe endlich durch das in die „Hollunderblüte" eingelegte Lied. Seit dem „Wilhelm Meister" begegnen wir den lyrischen Einlagen fast in allen romantischen Prosadichtungen bis auf Eichendorff und Storm. Raabe, der selbst nie einen Band Lyrik herausgegeben hat, fügt gerne eigene und fremde Lieder in seine Erzählungen ein, es sei nur hingewiesen auf das schöne Lied der Sehnsucht und des milden Selbstbescheidens im „Hungerpastor"[1]). Die Strophen, in denen in der „Hollunderblüte" die lyrische Stimmung sich verdichtet, lauten:

Legt in die Hand das Schicksal dir ein Glück,
Mußt du ein and'res wieder fallen lassen;
Schmerz wie Gewinn erhältst du Stück um Stück,
Und Tiefersehntes wirst du bitter hassen.

---

[1]) Hungerpastor. S. 376.

Des Menschen Hand ist eine Kinderhand,
Sie greift nur zu, um achtlos zu zerstören;
Mit Trümmern überstreuet sie das Land,
Und was sie hält, wird ihr doch nie gehören.

Des Menschen Hand ist eine Kinderhand,
Sein Herz ein Kinderherz im heft'gen Trachten.
Greif' zu und halt'! . . . da liegt der bunte Tand;
Und klagen müssen nun, die eben lachten.

Legt in die Hand das Schicksal dir den Kranz,
So mußt die schönste Pracht du selbst zerpflücken;
Zerstören wirst du selbst des Lebens Glanz
Und weinen über den zerstreuten Stücken.

Das Lied ist Leitmotiv der Dichtung (I. 286, 303) und zugleich drückt es ihre „Quintessenz" aus, wie A. W. Schlegel von den Versen über die Waldeinsamkeit in Tiecks „Blondem Eckbert" gesagt hat. Es ist eine ergreifende Klage um das Verhängnis des Menschenherzens, das im Sehnen und Streben nach unendlicher Befriedigung achtlos das Glück zerstört, das ihm beschieden war, wie dem Hyazinth des Novalis sein Rosenblütchen. Achtlos hat der junge Mann das Glück entgleiten lassen, das in Jemima an ihm einen Augenblick vorübergegangen war, und klagend steht er als alter Mann vor den Trümmern. Das Gedicht ist Reflexionspoesie im edelsten Sinne, ein schöner Gedanke, warm vom Gemüte erfaßt und im anschaulichen Bilde symbolisiert. Der Aufbau zeigt einen ausgeprägten Parallelismus, die erste und die vierte, die zweite und die dritte Strophe entsprechen sich genau, also auch hier die Form des Rahmens. Jede der Strophen ist zweiteilig. Die zwei näher zusammengehörigen Strophen sind durch Gegenrefrain gebunden, die mittlere drückt die das ganze Gedicht beherrschende Stimmung aus und kehrt

später im Texte (I. 303) wieder; die Vorliebe Raabes für den Refrain im Lied, der sich auch in dem Gedicht im „Hungerpastor“ und in seiner Hymne an das deutsche Volk in dem Roman „Nach dem großen Kriege“ findet, entspricht dem häufigen Gebrauche der Wortaufnahme in seiner Prosa. Durch alle Strophen geht der a-Reim, und das ganze Lied ist von einer starken a-Assonanz beherrscht.

V. Schluß.

Raabe hat die „Hollunderblüte“ in der Zeit seines vollen Mannesschaffens geschrieben; Jugend und Alter verbinden sich in der Dichtung in reiner Harmonie, sie ist ein schmerzlich-süßer Jugendtraum, erzählt von einem warmherzig frisch empfindenden aber durch das Leben gereiften und abgeklärten, mild entsagenden Greise; der Dichter selber hat sich ein Stück Verständnis für das Fühlen „des ewigen Jünglings“, seines Lieblings Jean Paul, durch die Bitternis des Lebens nie ertöten lassen, nur gibt er dem jugendlich Idealistischen die rechte Begrenzung durch den Bezug zur Wirklichkeit. Die „Hollunderblüte“ zeigt von der Stellung des Problems bis in die letzten Einzelheiten des Stils das zweifache Element in Raabes Seele, den Realismus und den Idealismus, aber auch ihre harmonische Verschmelzung. In der Entwickelung von Raabes Weltanschauung stellt sie zum erstenmal die Auffassung dar, daß Schmerz und Glück im Menschenleben sich nicht folgen, sondern im Grunde eine Einheit sind; der zwei Jahre später erscheinende „Hungerpastor“ kehrt zwar zu einer frühern Anschauung zurück, im „Schüdderump“ ist aber wieder der Standpunkt der „Hollunderblüte“ eingenommen. Sie ist eine tieftraurige Dichtung von ergreifender Tragik, sie läßt aber keinen verbitternden Endeindruck zurück, sondern gipfelt

trotz allem Leid, das sie darstellt, in einem starken lebenbejahenden Idealismus. Auf dem Boden der Romantik ist sie erwachsen, nicht als ob Raabe in einem direkten Abhängigkeitsverhältnisse zu einem oder dem andern ihrer Vertreter stünde, sondern weil er ihnen geistesverwandt und von demselben starken idealistischen Triebe erfüllt ist wie sie. In der Form nimmt sie das bereits von Storm weiter ausgebildete Stimmungsbild der Heidelberger Romantiker Brentano und Eichendorff auf und durchsetzt es mit einem kräftigen Wirklichkeitszuge, ihm dabei doch die reine volle Schönheit bewahrend. Mit einer überraschenden Fülle von Anschauungen, einem großen Stimmungsreichtum vereinigt sie eine feine Analyse seelischer Vorgänge; die ganze Dichtung ist getragen von einer starken, lyrischen Unterströmung und dabei ist es Raabe gelungen, wie selten sonst in so vollkommenem Maße die Form zu bewältigen. Die „Hollunderblüte" ist nicht Raabes größte, nicht seine bedeutendste und tiefste Dichtung, vielleicht aber in seinem ganzen Schaffen die schönste. Es liegt auf ihr milder Herbstabendsonnenschein, das holde Licht der „sanften Tage", das Uhland besungen hat[1]), „wenn ihrer mild besonnten Flur gerührte Greise Abschied sagen". Den Geist der Dichtung Raabes, wie er sich in der „Hollunderblüte" offenbart, kann ich nicht besser umschreiben als mit den Worten des schwäbischen Dichters:

Sie lernt ein friedliches Entsagen,
Erinnerung ist ihr genug . . .
Sie sammelt sich in süßer Stille,
In ihre Tiefen schaut sie nun.

Den Wurzeln der „Hollunderblüte" nachzuforschen,

[1]) Vgl. Gedichte von L. Uhland. Krit. Ausgabe von Eric[h] Schmidt und Julius Hartmann. Stuttgart 1808. I. S. 12.

wie sie im Boden der Romantik ruhen, konnte versucht werden, schwieriger ist es, Umschau zu halten, welches neue Leben aus ihren keimfähigen Trieben wiederum erwachsen ist; wir stehen dazu der Zeit noch zu nahe. Auf einzelne Erscheinungen kann immerhin bereits hingewiesen werden. Die „Melpomene"[1]) von Karl Emil Franzos läßt ihren Zusammenhang mit der „Hollunderblüte" deutlich erkennen. Wie die „Hollunderblüte" versetzt sie nach Prag, ins jüdische Milieu. Das Problem ist genau gestellt wie bei Raabe: ein christlicher Student, der wie dort Mediziner ist, liebt ein schönes Judenmädchen, wie dort endet der Konflikt tragisch durch den Tod des Mädchens, bei Franzos freilich durch Selbstmord. Der Held lebt weiter wie in der „Hollunderblüte", wird ein bedeutender Arzt und ein Wohltäter der Menschheit. Selbst Einzelheiten finden sich wieder: Lea sagt Richard Wiesner fast dieselben Abschiedsworte wie Jemima dem jungen Deutschen, die Szene des Horchens hinter der Türe mit ihrer Wirkung auf das Mädchen entspricht der in der „Hollunderblüte", wie dort werden Erinnerungen an den Rabbi Löw verwendet, das Volksfest des Nepomuktages wird geschildert und die „Stube in der Nekazalkagasse", wo der Mediziner wohnt, wird bei Franzos zur „Stube in der Nesatalkagasse" (S. 67), in Wirklichkeit heißt die Straße Nekazankagasse. — Ab und zu klingt auch sonst ein Ton an, der aus Raabes wehmütigem Liede stammt. Saars „Innocens" mag aus gleichen seelischen Vorbedingungen im Dichter hervorgegangen sein, stark eingewirkt hat gewiß schon der Hintergrund Prags, wie er ja selbst neuere Dichtungen noch mit der gleichen melancholischen Stim-

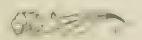
[1]) K. E. Franzos, Tragische Novellen. Stuttgart, Cotta, o. J.

mung durchdringt; es sei z. B. hingewiesen auf August Sperls Roman „Die Söhne des Herrn Budiwoj", III. Buch, I. Kapitel: „Im goldenen Prag" (1896), wo auch stilistisch Raabes Einfluß nachweisbar ist, auf R. M. Rilkes Novellen und Skizzen „Zwei Prager Geschichten" (1899), auf J. J. Horschicks Novellen, besonders „Wenn die Blätter fallen" in der Sammlung „Reif im Frühling" (1906) und auf ein modernes Drama des Prager Judenfriedhofs, „Rahel" von Emmy Destinn, wovon eben einige Proben im „Morgen"[1]) erschienen sind. Die ganze Wirkung kann erst eine spätere Zeit ermessen; sie wird gewiß nicht ausbleiben, und das schöne Wort eines Raabe bewundernden edlen Menschen und großen Dichters, des Prinzen Emil von Schönaich-Carolath, wird sich zweifellos erfüllen, der sein Urteil über Raabe zusammenfassend sagt: „So groß auch meine Bewunderung für die Trilogie ist, namentlich was ‚Abu Telfan' und ‚Schüdderump' betrifft, so stelle ich doch die ‚Sperlingsgasse' sowie ‚Eine Hollunderblüte' in die erste Reihe der Raabeschen Schöpfungen. Namentlich diese Erzählung trägt ein schwüles, schweres Aroma in sich, das durch ganze Generationen hindurchschlagen wird. Ich habe den Eindruck, welchen die Erzählung in meiner Jugend auf mich geübt hat, mein Leben lang nicht los werden können[2])."

[1]) Morgen. II. Bd. Heft 20 ff.

[2]) Die Mitteilung der einem Privatbrief entnommenen Stelle verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Prof. Kosch, in dessen Besitz das Schreiben sich befindet.

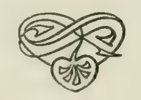
Nach Abschluß der letzten Korrektur ersehe ich, daß der Redakteur des Stuttgarter Morgenblatts dem Beitrag der Droste (sieh Seite 72) eine langere Abhandlung folgen ließ: „Die Judenstadt in Prag" von Kohl.



Register.



Inhalt.



Verlag von J. Habbel in Regensburg.

In meinem Verlag gelangen zur Ausgabe:

Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff.

Historisch-kritische Ausgabe

mit einer Biographie, Einleitungen, Anmerkungen und Lesarten

in zwölf Bänden.

Unter Mitwirkung von Philipp August Becker
herausgegeben von Wilhelm Kosch und August Sauer.

Als 1887, dreißig Jahre nach dem Tode des Freiherrn J. von Eichendorff, seine Werke für den deutschen Buchhandel frei wurden, rüsteten fast gleichzeitig die getreuen Verehrer dieses volkstümlichen romantischen Dichters zur Jahrhundertfeier seiner Geburt. Allein seine Zeit war deshalb noch lange nicht gekommen. Noch wucherten die alten Vorurteile des jungen Deutschlands unter seinen Epigonen wie ehedem. Noch machten selbst die Schatzgräber der deutschen Literaturgeschichte am Eingang zum Reich der blauen Blume unschlüssig halt. Und so blieb die Jubelfeier Eichendorffs ohne weitere Folgen. Weder eine abschließende Biographie, noch eine kritische Gesamtausgabe seiner Werke kam zustande. Seitdem hat sich jedoch ein merklicher Wandel vollzogen. Der Naturalismus in unserer Dichtung ist von der Neu-Romantik verdrängt worden. Die Wissenschaft aber bemüht sich, noch tiefer in den Geist jenes phantasievollen Zeitalters einzudringen, zu sammeln und zu suchen, was an Resten davon überhaupt noch zu retten sei. Bei Friedrich Schlegel und Novalis, bei Kleist und Hoffmann, bei Arnim, Brentano und Görres hat die Forschung bereits erfolgreich eingesetzt, nun soll auch Eichendorff sein literarisches Denkmal erhalten.

Am 26. November 1907 ist ein Halbjahrhundert seit Eichendorffs Tode verflossen. Vieles, was in jenen Tagen groß und glänzend schien, hat den trügerischen Kranz zeitlichen Ruhmes längst schon eingebüßt, er aber lebt, unvergessen und unverloren, ewig jung im Herzen seines Volkes, ein Liebling vor allem des wiedererwachten romantischen Geschlechts. So erfüllt unser Verlag durch die Veranstaltung der ersten kritischen Gesamtausgabe Eichendorffs nur eine längst gebotene Ehrenpflicht. Jeder Band wird für sich abgeschlossen sein, sich vor allem durch größte Genauigkeit im Text auszeichnen, eine knappe literarhistorische Einleitung und am Schluß erläuternde Anmerkungen enthalten. Der Schlußband wird ein



Beiträge
zur
deutschen Literaturwissenschaft

herausgegeben

von

Dr. Ernst Elster
o. ö. Professor an der Universität Marburg.

Nr. 22. Wilhelm Raabes Roman „Die Akten des Vogelsangs"

von Dr. Margarete Bönneken.

Marburg
N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung
1918.

Wilhelm Raabes Roman

„Die Akten des Vogelsangs".

Von

Dr. Margarete Bönneken.

Marburg
N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung
1918.

Dem Andenken meines Lehrers

Dr. Hermann Glenewinkel,

gefallen im Kampf fürs Vaterland
am 30. August 1914.

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit entstand aus dem persönlichen Erleben der Dichtung Wilhelm Raabes. Sie verleugnet daher auch nicht die oft gescholtene „Herzensabhängigkeit“ vom Dichter, aber sie hat stets versucht, die persönliche Auffassung auf dem Wege methodischer Untersuchung zu erhärten und den Anspruch auf sachliche Geltung mit Gründen zu beweisen. Die Arbeit will keine abschließende Erklärung oder Deutung der „Akten des Vogelsangs“ sein. Das wäre bei dieser Dichtung noch vermessener als bei den übrigen Werken Raabes, und von der Unzulänglichkeit seines Bemühens ist gerade der überzeugt, für den die Dichtung Raabes immer sich vertiefenden, seelisch sich fortbildenden Wert hat.

Versucht die Arbeit die Entstehungsgeschichte des Werkes zu erbringen, so wurde dabei nach den persönlichen Lebensschicksalen des Dichters nur gefragt, soweit sie Dichtung wurden. Da mir der Inhalt einer Raabeschen Dichtung immer irgendwie unmittelbar das Vaterland oder die Zeit anzugehen scheint, muß ich die Dichtung Raabes symbolisch nehmen und damit also anders und nicht nur literarisch wie die Mehrzahl derer, die sich bisher wissenschaftlich mit Raabe beschäftigten.

In Form und Anlage meiner Arbeit, beim Gang der methodischen Untersuchung, bin ich meinem Lehrer, Herrn Geheimrat Ernst Elster, zu großem Dank verpflichtet, der mich stets mit freundlichem Interesse und förderndem Rat unterstützte. Fräulein Margarethe Raabe verdanke ich die lebensvolle unmittelbare Berührung mit dem Geiste des Hauses Raabe, die mir sehr wertvoll

war und ist, und die Einsicht in Tagebücher, Briefe und Manuskripte des Dichters, die mir den Eindruck seiner Wesensart vertieften. Den letzten und tiefsten Anteil an meiner Arbeit hat Herr Professor Sträter in Magdeburg. Als lebendiger Träger Raabeschen Geistes, ihm zu tiefst wesensverwandt, hat er mich mit immer gleicher Güte teil haben lassen an seinem reichen Verstehen für den Dichter, dessen Freund er war. Ich danke ihm die Wahrheit: „Die Jungen haben eine Sonne, und die Alten haben eine, und es bleibt doch ein und dieselbe."

Schriftenverzeichnis.

Für die Hinweise auf Werke Raabes ist die Gesamtausgabe benutzt:
Wilhelm Raabe. Sämtliche Werke.
3 Serien. Berlin-Grunewald.
Verlagsanstalt für Literatur und Kunst, Hermann Klemm o. J. (1914, 1915, 1916).
(Jede Serie umfaßt 6 Bände.)

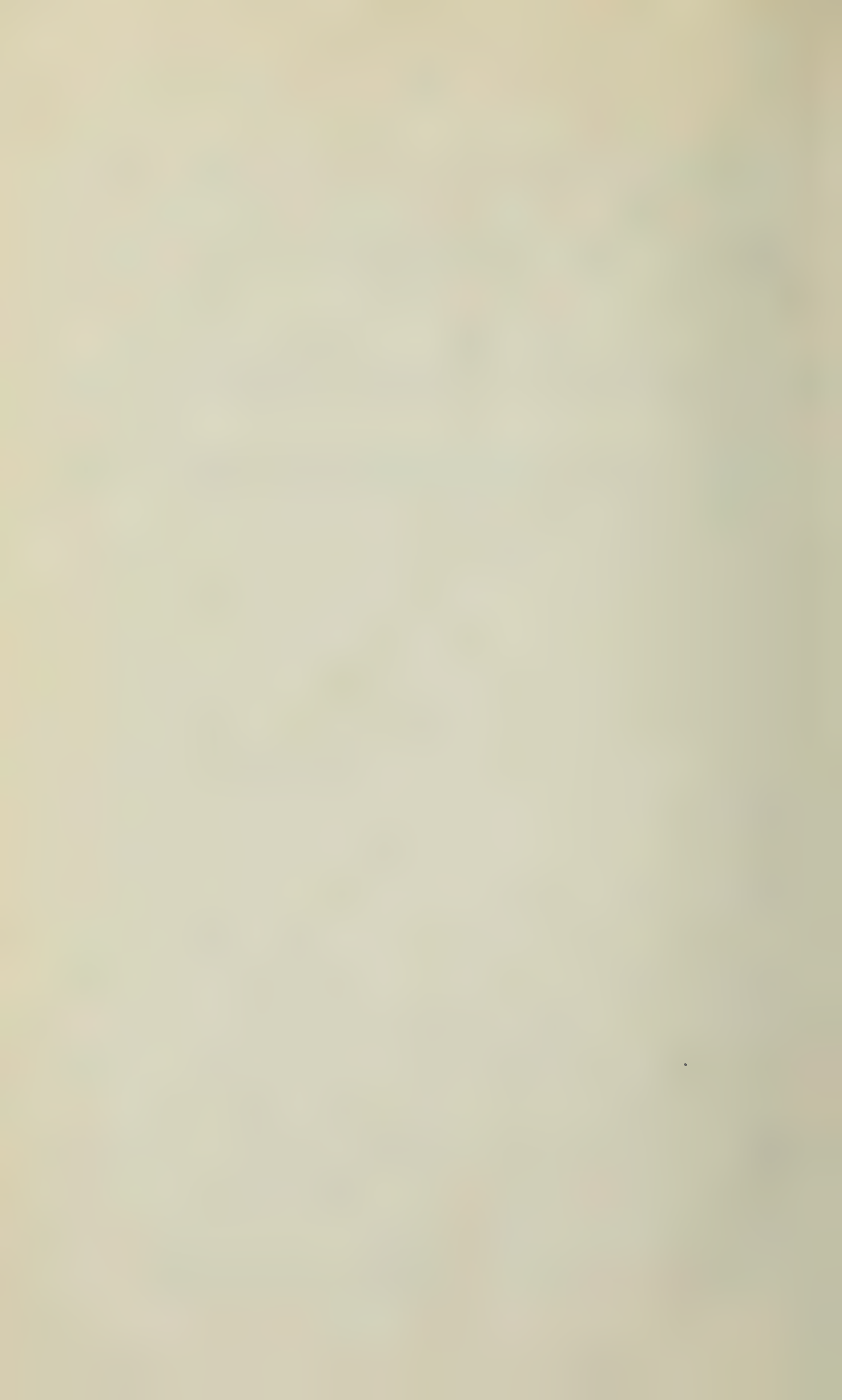
Abu Telfan	II.	Serie.	1.	Band.
Alte Nester	II.	„	6.	„
Altershausen	III.	„	6.	„
Auf dem Altenteil	III.	„	6.	„
Auf dunklem Grunde	III.	„	6.	„
Aus dem Lebensbuch des Schulmeisterleins Michel Haas.	I.	„	4.	„
Christoph Pechlin	II.	„	2.	„
Das Horn von Wanza	III.	„	1.	„
Das letzte Recht	I.	„	5.	„
Das Odfeld	III.	„	4.	„
Der alte Musäus	III.	„	6.	„
Der Altstadtmarkt in Braunschweig	III.	„	6.	„
Der Dräumling	II.	„	3.	„
Der gute Tag	III.	„	6.	„
Der heilige Born	I.	„	3.	„
Der Hungerpastor	I.	„	1.	„
Der Junker von Denow	I.	„	4.	„
Der Lar	III.	„	3.	„
Der Marsch nach Hause	II.	„	3.	„
Der Regenbogen	I.	„	6.	„
Der Schüdderump	III.	„	1.	„
Der Student von Wittenberg	I.	„	2.	„
Der Weg zum Lachen	I.	„	2.	„
Des Reiches Krone	I.	„	3.	„
Deutscher Adel	II.	„	5.	„
Deutscher Mondschein	I.	„	3.	„
Die Akten des Vogelsangs	III.	„	5.	„
Die alte Universität	I.	„	4.	„

---

1. Adler, Max: Wilhelm Raabes „Else von der Tanne“ (Beilage zum Jahresbericht der Lat. Hauptschule der Frankeschen Stiftungen; Programm Nr. 280; Halle. Ostern 1904).
2. Adler, Max: Wilhelm Raabes „Trilogie“ („Der Hungerpastor“, „Abu Telfan“, „Der Schüdderump“; Wissenschaftl. Beilage des Programms Nr. 339 vom Salzwedeler kgl. Gymnasium; Ostern 1909).
3. Adler, Max: Wilhelm Raabes „Stopfkuchen“ (Ebenda, Programm Nr. 346; Salzwedel. Ostern 1911).
4. Adler, Max: Der Tod in Wilhelm Raabes Dichtung (Ebenda, Programm Nr. 353; Salzwedel 1913).
5. Brandes, Wilhelm: Wilhelm Raabe. Sieben Kapitel zum Verständnis und zur Würdigung des Dichters (Wolfenbüttel 1901; zweite durchgesehene und erweiterte Auflage mit Bildern Raabes und seiner Heimstätten und zahlreichen Federzeichnungen von seiner Hand, daselbst 1906 und Berlin 1906).
6. Ederheimer, Edgar: Jakob Boehme und die Romantiker (Dissertation; Heidelberg 1904).
7. Everth, Erich: Wilhelm Raabe (Leipzig 1913).
8. Fehse, Wilhelm: Raabe-Studien (Beilage zum Osterprogramm 1913 des kgl. Viktoria-Gymnasiums zu Burg bei Magdeburg 1913; Progr. 335).
9. Fließ, Selma: Wilhelm Raabe. Etude en quatre parties: Vie, Oeuvres de Jeunesse, Influences littéraires, Philosophie (Thèse de doctorat d'université Grenoble 1912).
10. Gerber, Paul: Wilhelm Raabe. Eine Würdigung seiner Dichtungen (Leipzig o. J. [1897]).
11. Goebel, Heinrich: Raabe-Gedächtnisschrift (1. Sonderheft der „Xenien“ Leipzig 1912).
12. Hartmann, Fritz: Wilhelm Raabe (Hannover 1910).
13. Hoffmann, Hans: Wilhelm Raabe („Die Dichtung“, Bd. 44; Berlin 1906).
14. Iltz, Johannes: Wilhelm Raabes Weltanschauung (Jahresbericht des Stettiner Stadtgymnasiums, 1907/09; Programm Nr. 108f.).
15. Junge, Hermann: Wilhelm Raabe, Studien über Form und Inhalt seiner Werke („Schriften der literarhistor. Gesellschaft Bonn“, hrsg. von Berthold Litzmann, Dortmund 1910).

16. Koch, Konrad: Der Lebensmut und seine Vertreter in W. Raabes späteren Werken (Münchener „Allg. Zeitung“, Beilage, 3. Sept. 1901. Nr. 201 und 202).
17. Krüger, Hermann Anders: Der junge Raabe. Jugendjahre und Erstlingswerke, nebst einer Bibliographie der Werke Raabes und der Raabeliteratur (Leipzig 1911).
18. Lazarus, Moritz: Zu „Gutmanns Reisen“ (Münchner „Allg. Zeitung“, Beilage 133, 9. Juni 1892).
19. Lazarus, Moritz: Das Leben der Seele. Monographien über seine Erscheinungen und Gesetze, Bd. 1, S. 181 253: III. „Der Humor“ (Berlin 1856).
20. Lazarus, Moritz: Lebenserinnerungen, bearbeitet von Nahida Lazarus und Alfred Leicht, S. 113—116 (Berlin 1906).
21. Lienhard, Fritz: Wege nach Weimar, Band 4, S. 204—209 (Stuttgart 1907).
22. Lipps, Theodor: Komik und Humor. Eine psychologisch-aesthetische Untersuchung, Kap. 16, S. 234- 264 (Hamburg u. Leipzig 1898).
23. Meyer, Richard M.: Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts, S. 566f. (Berlin 1906).
24. Mielke, Hellmuth: Der deutsche Roman (4. Aufl., S. 189—193; Dresden 1912).
25. Mitteilungen der Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes (Jahrgang 1913—1917).
26. Oncken, Hermann: Rudolf von Bennigsen, Bd. 1, S. 474ff. (Leipzig 1910, über „Gutmanns Reisen“).
27. Otto, August: Wilhelm Raabe in den „Bildern aus der neueren Literatur“ Heft 3 (Minden i. W., o. J. [1899]).
28. Raabe, Wilhelm: Raabe-Kalender, hrsg. von O. u. H. M. Elster (Berlin 1913 und 1914).
29. Rethwisch, Theodor: Wilhelm Raabe wird fünfundsiebzig, zum 8. Sept. 1906 (Leipzig 1906)
30. Schott, Siegmund: Neues vom alten Raabe (Beilage zur „Allg. Zeitung, 16. Mai 1896, Nr. 113).
31. Speyer, Marie: Raabes „Holunderblüte“ („Deutsche Quellen und Studien“, hrsg. von W. Kosch, Heft 1, Regensburg, 1908).
32. Spiero, Heinrich: Wilhelm Raabe („Volksbücher der Literatur“, Nr. 14, Bielefeld, 1911.
33. Spiero, Heinrich: Das Werk Wilhelm Raabes (Leipzig 1913).
34. Spiero, Heinrich: Motivwanderungen und Motivwandlungen im neueren deutschen Roman. („Germanisch-romanische Monatsschrift“, Bd. 4, S. 305—321, Heidelberg 1912).
35. Stapel, Wilhelm: Was wir in die Zukunft retten müssen. Zu Raabes Todestag am 15. Nov. („Kunstwart“, September 1915).
36. Stern, Adolf: Studien zur Literatur der Gegenwart (3. Auflage, S. 273—294, Dresden u. Leipzig 1905).

37. Sträter, Edmund: W. Raabes neues Buch „Stopfkuchen" („Gegenwart", Bd. 39, S. 361 ff., Berlin 1891).
38. Sträter, Edmund: W. Raabes neues Buch „Gutmanns Reisen" („Münchener Allgemeine Zeitung", Beilage Nr. 126, 1892).
39. Sträter, Edmund: Ein Humorist als Politiker („Grenzboten", 1895, Bd. 1, S. 271 ff.)
40. Windelband, Wilhelm: Geschichte der neueren Philosophie (Leipzig 1911, S. 111—25 über Jakob Boehme).
41. Windelband, Wilhelm: Lehrbuch der Geschichte der Philosophie (6. Auflage, S. 313 ff., Tübingen 1912 über J. Boehme; S. 494 f., 521 f. über A. Schopenhauer.
42. Volkelt, Johannes: System der Ästhetik, München 1905—1916, 3 Bde.)
43. Volkelt, Johannes: Ästhetik des Tragischen (3. Auflage, München 1907).



Kapitel 1.

1. Grundzüge in Raabes Wesen.

Bei dem Dichter der „Akten des Vogelsangs“ haben wir es mit einer künstlerischen Persönlichkeit von ausgeprägtester Eigenart zu tun. Raabe ist eine ganz inwendig, ja fast abwendig gekehrte Natur, die zu spröde und zu reich ist, um auf eine Formel gebracht werden zu können. Auch die des Humoristen tut es nicht. Friedrich Schlegel bezeichnet einmal den Charakter des deutschen Künstlers, der nur der eines Albrecht Dürer, Keppler, Hans Sachs, eines Luther und Jakob Böhme sein könne, als „rechtlich, treuherzig, gründlich, genau und tiefsinnig, dabei unschuldig und etwas ungeschickt“.[1]) Das alles trifft auf Raabe zu, ohne diese so groß und weit angelegte Dichternatur zu erschöpfen. Die Verschlungenheit seiner Seele und ihre Tiefe macht es uns nicht leicht, uns in ihm zurecht zu finden, aber gerade die Seele ist es wiederum, die ihn zum Lebensführer, zu einem für das deutsche Volk so unendlich wichtigen Dichter macht. Man hat seiner künstlerischen Persönlichkeit eine Entwicklung absprechen wollen, oder man empfand sie, die durch seine Natur, seine besonderen Lebensverhältnisse und seine Zeit bedingt war, durch alles dies eben so sehr bedingt, daß dieser Dichter heutzutage „unmodern“ und „uninteressant“ erscheine, den zwar Großvater und Großmutter noch lasen, weil er zu ihrer Welt von damals gehörte, der aber dem heutigen fortgeschrittenen Geschlecht nichts mehr zu sagen habe. Soweit der Künstler Neuschöpfer ist, war es Raabe ganz sicherlich, allein schon auf dem seit Jean Paul verwilderten Gebiet der humoristischen Dichtung, aber vielleicht war er noch mehr ein

[1]) Friedrich Schlegel, Seine prosaischen Jugendschriften, herausgegeben von J. Minor (2. Aufl., Bd. 2, S. 302, Wien 1906).

Genie des Erhaltens und Bewahrens, des Wiedergewinnens. Gewiß, die Formen deutschen Lebens, in denen Raabe stand, der die Zeit der Vorbereitung, der Erfüllung und die der Erben sah, haben gewechselt seit damals. Aber sie sind auch nicht das Wesentliche. Raabe bewahrte den Geist, von dem er wußte, daß er nie vergehen darf, der immer da wirkte, wo das deutsche Volk seinem Wesen treu blieb, und den zu erhalten er der Berufenste war, weil er selbst in ihm lebte. Er wollte dem deutschen Volke die Kraft erhalten, die es wachsen ließ. Dies als seine Aufgabe zu betrachten, geschah aus innerster Notwendigkeit seines eigenen deutschen Wesens. Deutsch zu sein war ihm Naturgebot und in seinem besonderen persönlichen Ich sammelte sich sein Volkstum. Raabe stammt aus Niedersachsen. Im Herzogtum Braunschweig, im Gebiet der mittleren Weser, war das Geschlecht der Raabes seit langem ansässig. Aber hier kommt es nicht auf das Geburtsland, sondern auf das Seelische an, und das war bei Raabe das Deutsche schlechthin in der niedersächsischen Färbung der ruhigen und gelassenen Gemütsart, der zähen innerlichen Kraft, der herben Verschlossenheit, die nach außen „gefühllos“ und „nüchtern“ erscheint, und innen seelische Tiefe, Weichheit und Innigkeit birgt, die sich mit dem seltenen Vermögen der Treue in jeglichem Sinne verbindet. Im Kleinen genau und im Großen frei, das will beim Künstler sagen: Die nicht zu vertreibende, manchmal fast ein wenig beengt anmutende, andächtige Freude am wirklichkeitstreuen Einzelnen und Kleinsten, — Raabe besaß außerdem eine starke malerische, zeichnerische Begabung, die ihn in jungen Jahren zwischen dem Maler- und Dichterberuf hat schwanken lassen, und die sich in der ganzen Art seiner dichterischen Gestaltungskraft deutlich äußert, — die so recht eigentlich germanisch anmutet, und dem Ganzen und der Form gegenüber eine gewisse Sorglosigkeit oder eine absichtliche Willkürlichkeit. Der Blick der Liebe für die Enge und Kleinheit der Dinge, der ja alles bedeutend macht, eben weil es der Blick der Liebe ist, gilt gleicherweise auch für das Menschliche, für das Raabe eine große, weite Anteilnahme äußert, die ihn aber nicht unfrei macht. Man hat ihn da wohl mit mehr oder minder Tadel, ähnlich wie Jean Paul, den Dichter der „kleinen Leute“, der Armen an Gütern und Bildung, der

Originale und „Käuze" genannt. Man übersah dabei, daß dies nicht aus einer Bevorzugung irgendeiner bestimmten gesellschaftlichen Stufe kommt, oder gar, wie man[1]) völlig unzutreffend behauptet hat, aus Abneigung gegen den Adel[2]), sondern natürlich und innerlich bedingt aus dem Wesen des Humors fließt, der hinter dem glänzenden Schein das Hohle und hinter der unscheinbaren Hülle den Seelenadel erkennt. Eins ist es aber vor allem, was der Persönlichkeit Raabes den Stempel der Größe aufdrückt, eben die Treue sich selbst und dem Ganzen, der Gemeinschaft gegenüber. Wenn es nach Paul de Lagarde[3]) nur eine Schuld für den Menschen gibt, nicht er selbst zu sein, so ist Raabe in diesem Sinne nie schuldig geworden. Er ist immer unbeirrt dem Gesetz der eigenen Natur gefolgt und hat mit restloser Wahrhaftigkeit sein Inneres gestaltet. *Welch ein Kunstwerk hat dieser Mann aus seinem Leben gemacht — treuherzig! Und ist nicht Treuherzigkeit das erste und letzte Zeichen eines wahren Kunstwerks[4])?* (Wir sehen, hier bezeichnet Raabe die Art, wie ein Mensch sein Leben formt, mit demselben Ausdruck *treuherzig*, den Friedrich Schlegel gegenüber der künstlerischen Gestaltungskraft anwendet, und bei beiden dies Wort „treuherzig" in seinem ursprünglichen, unverfälschten Sinn). Aber freilich, der Mit- und Umwelt erschien er unzeitgemäß und unbequem, oder sie verlachte ihn als einen Narren, und so mußte er den Marterweg des Einsamen gehn, der kein wohlfeiles Früchteernten kennt. Richard Wagner[5]) sagt in seinem Aufsatz „Was ist Deutsch?", daß der deutsche Geist der Welt zum ersten Mal verkünden konnte, „daß das Schöne und Edle nicht um des Vorteils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt tritt: und alles, was im Sinne dieser Lehre gewirkt wird, ist deutsch, und

[1]) Richard M. Meyer, S. 568.

[2]) Auch Selma Fließ spricht merkwürdigerweise davon, S. 142.

[3]) Paul de Lagarde, Deutscher Glaube, deutsches Vaterland, deutsche Bildung. Das Wesentliche aus seinen Schriften ausgewählt und eingeleitet von Friedrich Daab, S. 67 (Jena 1913).

[4]) „Alte Nester", Serie III, Bd. 6, S. 266.

[5]) Sämtliche Schriften und Dichtungen, Volksausgabe, 4. Aufl., Bd. 10, S. 48, Leipzig o. J.

deshalb ist der Deutsche groß; und nur, was in diesem Sinne gewirkt wird, kann zur Größe Deutschlands führen." Raabe hat immer im Sinne dieser Lehre, also „deutsch" gewirkt:

> Auf leisen Sohlen wandeln die Schönheit, das wahre Glück und das echte Heldentum. Unbemerkt kommt alles, was Dauer haben wird in dieser wechselnden, lärmvollen Welt voll falschen Heldentums, falschen Glücks und unechter Schönheit [1]).

Unbemerkt — und so ließen ihn denn seine Zeitgenossen, wie seinen Stopfkuchen die Kameraden *unter der Hecke liegen,* indes sie hinaus in die Welt gingen und viel erreichten. Aber wenn er auch sein ganzes Leben hindurch die *heisse Hand an der Gurgel mit der Frage: was wird mit dir und den Deinen morgen?* nicht los wurde, (siehe „Gedanken und Einfälle", Serie III, Bd. 6, S. 594) und sie noch vor seinem 70. Geburtstage beängstigend spürte, er ging unbeirrt, wenn auch oft mit Bitterkeit, seinen *Sternen* nach und eroberte sich doch *seine rote Schanze* und sah von dort mit der sichern Ruhe des Behagens in die Welt des Erfolgs und des Philistertums, denn er besaß wie sein Heinrich Schaumann die lächelnde, schmunzelnde Gelassenheit sieghaften Humors. Aber freilich, er mit demselben heißen Herzen wie sein Velten Andres hatte auch anderseits um seiner Weltfahrt nach dem Ideal willen alle „Avancen", die man ihm reichlich machte, ungenutzt gelassen, und so blieb er wie Velten einsam, mit sich selbst allein bis zuletzt nach seinem eigenen Willen; denn als Glück und Erfolg schließlich doch noch zu ihm kamen, da war es für ihn zu spät wie für Velten Ellens Heimkehr; er war innerlich darüber hinaus. Noch seine Totenmaske spricht im Zug um Mund und Nase wie bei Velten von jener stolzen Einsamkeit, die aus dem Anders- und darum Unverstandensein kommt. Freund Liliencron [2]), der dem Meister in das Album, das seine Freunde ihm zum 70. Geburtstag als schönste Ehrengabe schenkten, einst unter all den vielen Reimen und Sprüchen nur die schlichten Worte schrieb: „Ich habe dich sehr lieb, Wilhelm Raabe", sagt in seinem Gedicht „Der Genius" von einem andern großen Deutschen:

---

[1]) „Alte Nester", Serie II, Bd. 6, S. 3.

[2]) Detlev v. Liliencron, Ausgewählte Gedichte, S. 17 (Volksausgabe, 56.—60. Aufl., Berlin u. Leipzig 1916).

Ich sah an deinem Munde
Den herben Zug von Stolz und Spott
Aus deiner Sterbestunde.
Denselben Zug, der streng und hart
Verrät die Adelsgeister,
Und aus der Totenmaske starrt
Bei jedem großen Meister.

Ja, es ist ein schauerlich Ding, nicht zu sein, wie die andern; [1]) aber es ist doch auch Erhebung in der seelischen Größe, die da weiß: *nur die Leute sind und tun etwas, die allein stehn* [2]) und eben, weil sie etwas sein und tun wollen, allein bleiben. *Alt geworden sein und seine Ideale hochzuhalten und seinen Opfermut dafür zu erweisen, das macht den Heros, den Menschheitserlöser,* sagt Raabe in den „Gedanken und Einfällen“ [3]), und er hatte etwas, nein viel, von diesem Erlösertum an sich, genau wie sein Stopfkuchen. Was am hellsten in ihm glühte, war das Gefühl der Freiheit. Das stellt ihn in eine Reihe mit denen, an die wir die weisen, die wie in einem Spiegel deutsches Volkstum in seiner zwiespältigen Eigentümlichkeit, Schönheit und Tiefe sehen wollen. Das Streben nach innerster Freiheit ist das Deutscheste an ihm.

> Frei durchgehen! Ist das nicht das größte Wort, das in diesem in Stricken und Banden liegenden Menschenleben gesprochen werden kann? Jawohl, sie rühmen sich ihrer Selbständigkeit in allen Gassen, die armen Kinder der Erde; wenn ihnen das Glück gut ist, dürfen sie ihre Ketten vergoldet der Sonne entgegenhalten: bei den lachenden Göttern, wer geht frei durch?

sagt Raabe im „Deutschen Adel“ [4]) und gerade hier. Es ist ihm das größte Wort, und seine Werke zielen immer dahin, freie Menschen zu gestalten. Nicht frei von etwas sein, garnicht mit allem Hemmenden in Berührung kommen, sondern zwischen allem durchgehen, den uralten, bittern Kampf mit heitrem Lächeln führen, weil über seinen dunklen Gewalten innere Kraft steht. Dazu will Raabe dem Einzelnen, besonders den nicht behaglich Dahinlebenden, sondern den *Verstümmelten und Unglücklichen* [5])

---

[1]) „Die Kinder von Finkenrode“, Serie II, Bd. 2, S, 142.

[2]) „Gedanken und Einfälle“, Serie III, Bd. 6, S. 577.

[3]) Serie III, Bd. 6, S. 566.

[4]) Serie II, Bd. 5, S. 245.

[5]) „Gedanken und Einfälle“, Serie III, Bd. 6, S. 583.

helfen und dem Ganzen und dem Einzelnen um eben dieses Ganzen willen. Denn diesem, dem Volk, gilt die tiefste und letzte Liebe des Meisters. Hier ist seines Wesens wahrstes Leben verankert. Die Kraft seiner Liebe zu seinem Volk ist von jener Gewalt eines Fichte und Lagarde, und gleich ihnen ist es das Ewige und Unsichtbare, das ihn am Deutschtum begeistert, für dessen Verwirklichung er lebt und schafft, um dessen Verschwinden hinter Lärm und Erfolganbeterei und Veräußerlichung und Entfremdung er sorgte und schmerzlich litt. Er gab dem Volk in seinem Kunstwerk die Fähigkeit zum geistigen Anschauen und Verstehen eben seiner Eigenart als deutsches Volk, aber: *Sich selbst will das deutsche Volk nie*[1]). Und doch bedurfte es wahrlich solcher Hüter seines Besten. Es war wieder einmal daran, sich zu *verklettern.* Die Einheit hatte es errungen, doch

> die Wunden der Helden waren noch nicht verharscht, die Tränen der Kinder, der Mütter, der Bräute und Schwestern noch nicht getrocknet, die Gräber der Gefallenen noch nicht übergrünt: aber in Deutschland ging's schon — so früh nach dem furchtbaren Kriege und schweren Siege — recht wunderlich her. Wie während oder nach einer großen Feuersbrunst in der Gasse ein Sirupsfaß platzt, und die Buben und der Pöbel anfangen, zu lecken; so war im deutschen Volke der Geldsack aufgegangen, und die Taler rollten auch in den Gossen, und nur zu viele Hände griffen auch dort danach. Es hatte fast den Anschein, als sollte dieses der größte Gewinn sein, den das geeinigte Vaterland aus seinem großen Erfolge in der Weltgeschichte hervorholen könnte[2]).

Nun strebte der Deutsche möglichst nach außen und inmitten der ungeheuren technischen Entwicklung *verstieg* er sich immer mehr. Er wurde praktisch und stellte sein Leben unter den Nützlichkeitsgedanken, räumte dem Amerikanismus und Mammonismus eine Macht ein, die ihn zum Sklaven der großen bewegenden Kräfte des Zeitlebens, des Fortschritts und Reichtums machte. Die Jagd nach dem Eigentum entstand, man strebte allem Neuen zu, und weil das Alte dabei unbequem wurde, warf man es ohne Ehrfurcht über Bord. Das Symbol dieser Entwicklung wurden die Großstädte. In ihnen begann die Masse zu herrschen,

---

[1]) „Gedanken und Einfälle", Serie III, Bd. 6, S. 585.

[2]) Vorwort zur zweiten Auflage des „Christoph Pechlin", Serie II, Bd. 2, S. 247.

der sich der Einzelne zu fügen hat, die ihn wie einen Affen zum Nachahmen zwingt, will er praktisch und erfolgreich sein Leben führen, die ihn bedrängt und wohl auch scheitern läßt, will er als Individualist und Idealist die allgemeine Afferei nicht mitmachen und seine eigenen Wege gehn. Das deutsche Volk im Ganzen war auf dem Wege, sich selbst zu verlieren und sein eigenstes Wesen der Innerlichkeit. Wie groß und tief die Sorge aller derer war, die diese Gefahr gerade durch die heiße Liebe zum Besten im Volk erkannten, das zeigt uns für die Zeit, die hier für Raabes letzte Schaffensjahre in Betracht kommt, niemand besser als Paul de Lagarde in seinen „Deutschen Schriften“, den ich gerade deshalb immer wieder vergleichsweise heranziehe, weil mir seine völkischen, religiösen und vaterländischen Ansichten, Besorgnisse und Bestrebungen letzten Endes mit denen Raabes übereinzustimmen scheinen. Es ist kein Zufall, wenn Richard M. Meyer, als er Raabe „Reichsverdrossenheit“ vorwarf, ihn in eine Linie mit Lagarde stellte. Was hier als Vorwurf ausgesprochen wurde, gilt uns als eine Gleichwertung dieser beiden Führer unseres völkischen Lebens. Raabe hat immer lebhaftesten Anteil, auch tätigen, an der politischen Entwicklung seines Volkes genommen, und wir müssen sie ins Auge fassen, wenn wir alle Kräfte, die seinem dichterischen Schaffen zuströmten, erkennen wollen.

2. Deutschlands politisches Leben in der Entstehungszeit der „Akten.“

Die äußere Politik ist in den 90er Jahren still und ohne Erschütterung. Das Jahr 1890 hatte das weltgeschichtliche Ereignis der Verabschiedung des Fürsten Bismarck gebracht, in den Jahren 1891 und 92 zeigte sich in der innern Geschichte Deutschlands eine rege gesetzgeberische Tätigkeit. Durch die öffentliche Stimmung im Volke ging ein zwiespältiger Zug, der nicht mehr wie zu Bismarcks Zeiten glühende Liebe und leidenschaftlichen Haß, sondern dumpfen Mißmut bedeutete. Daß die Regierung zu dem Heros des Jahrhunderts nicht das Verhältnis hatte, das dem allgemeinen Volksempfinden entsprach, das verbitterte die Vaterlandsfreunde, und die innern Gegensätze, die bei den Kämpfen um die all-

gemeinen Gesetzvorlagen zu Tage traten, und die allgemeinen geistigen und seelischen Strömungen, die sie offenbarten, waren nicht dazu angetan, die völkische Sorge bei allen Nachdenklichen zu heben. Von den Parteien hatte die Sozialdemokratie die lebhaftesten Entwicklungen durchgemacht. Sie nahm einen zwiespältigen Charakter an, weil sich innerhalb ihrer eigenen Grenzen verschiedene Richtungen bemerkbar gemacht hatten. Die großen Parteitage 1891 und 92 legten Zeugnis von diesen Wandlungen ab: man war an dem sozialdemokratischen Zukunftsstaat und seiner nahen Erfüllung irre geworden. Die Reichstagsverhandlungen vom Januar und Februar 1893 waren erfüllt von sozialpolitischen Erörterungen. Vom 3.—8. Februar handelten sie wesentlich vom sozialistischen Zukunftsstaat. Das Zentrum hatte den Wunsch geäußert, die Sozialdemokratie solle eine kurze, bündige Erklärung geben, wie ihr Zukunftsstaat zu denken sei, und die beiden sozialdemokratischen Führer Bebel und Liebknecht hatten die Antwort darauf gegeben. Aus alle diesem ergab sich wieder der tiefe Gegensatz der Weltanschauungen. Die bürgerlichen Parteien rügten, daß die begeisterten Anhänger der Sozialdemokratie durchweg junge Leute seien, die nicht wüßten, wie es in Deutschland vor 20 Jahren aussah, und daß die Sozialdemokratie nicht mit den höhern Gefühlen in der Brust des Menschen, sondern allein mit den wirtschaftlichen Ansprüchen rechneten. Die Sozialdemokratie verwahrte sich gegen den Vorwurf, als ob ihre Bestrebungen der Natur zuwiderliefen. Es würde eine Sozialdemokratie nicht geben, wenn die Masse in Stadt und Land Eigentum hätte. Und Bebel faßte das ganze Programm der Partei zusammen in den Versen Heinrich Heines:

„Es wächst hinieden Brot genug
Für alle Menschenkinder.
Auch Rosen und Myrten, Schönheit und Lust
Und Zuckererbsen nicht minder.

„Ja, Zuckererbsen für jedermann,
Sobald die Schoten platzen,
Den Himmel überlassen wir
Den Engeln und den Spatzen“ [1]).

---

[1]) Vgl. zu alledem die „Kölnische Zeitung“, Jahrgang 1893, die Berichte über die Reichstagsverhandlungen vom 3.—8. Februar.

So zeigte sich hier also eine Lebensauffassung, der die Eigentumsfrage die brennendste war, die im Gemüt eine Hemmung fürs praktische Leben sah und es abtat, wie das aus der Vergangenheit des persönlichen und allgemeinen Lebens Überkommene als überflüssige Empfindsamkeit, weil sie die sittlichen Werte nicht erkennt. Es strebte alles aus der Haut herauszusteigen, in die der Deutsche von Natur aus gesteckt wurde. Wem es also um die Bewahrung des Wesentlichsten im wahrsten Sinne des Wortes am deutschen Volk zu tun war, der mußte als treuer Mahner diese versinkende Welt festhalten und sie im schönsten Licht und ihrem wahrsten Wert zeigen; der mußte den Sieg des Ideals über die Gemeinheit verkünden, und daß es noch immer besser ist, *in bedenklichen Zeiten lieber für sich den Narren zu spielen, als in grosser Gesellschaft unter den Lumpen mit Lump zu sein*[1]).

Raabe tat dies, und was ihn dazu trieb, war eben jene tiefe Liebe, die zugleich tiefstes Verantwortlichkeitsgefühl ist. „Das deutsche Volk ist in Jeglichem von uns, darum lasset uns wacker sein" sagt E. M. Arndt. Von seinem ersten Werk an zeigt Raabe, daß ihm Deutschsein nie vollendet genug da ist, daß es ihm immer Aufgabe bleibt, daß es immer wieder von neuem und umso tiefer geschaffen sein will. Daraus folgt für ihn mit zwingendster Notwendigkeit die hohe Auffassung, die ihm von Anfang an vom Dichterberuf bewußt war.

> O, ihr Dichter und Schriftsteller Deutschlands, singt und schreibt nichts, euer Volk zu entmutigen, wie es leider von euch, die ihr die stolzesten Namen in Poesie und Wissenschaften führt, so oft geschieht. Scheltet, spottet, geißelt, aber hütet euch, jene schwächliche Resignation, von welcher der nächste Schritt zur Gleichgültigkeit führt, zu befördern, oder gar sie hervorrufen zu wollen[2])

und

> Es soll niemand sein Handwerksgerät, die Waffen, mit denen er das Leben bezwingt, in dumpfer Betäubung fallen lassen[3]).

So sah Raabe seine Aufgabe als Dichter, so hat er sie zeitlebens geübt. So ist er nie, was freilich *behaglich und lukrativ* gewesen wäre, mit dem Publikum gegangen, er hat immer *die*

[1]) Vorwort zur 2. Auflage des „Christoph Pechlin", Serie II, Bd. 2, S. 248.
[2]) „Die Chronik der Sperlingsgasse", Serie I, Bd. 1, S. 169f.
[3]) Ebenda, „Pro domo", S. 2.

Widerwilligen mit sich fortziehen wollen[1]). Darum sind seine Werke stets zweierlei zugleich: ein Stück innerlichster, persönlichster, dichterischer Selbstoffenbarung und ein Spiegel, in dem die Nation ihr eigenes Antlitz sieht, ein Mahnruf, den Professor Drüding in[2]) „Prinzessin Fisch" Theodor Rodburg gegenüber in die Worte faßt:

> Auf deine Zugehörigkeit zu dem ehrbaren, tapferen, arbeitsamen, in seiner Grundfeste nimmer zu erschütternden Volke der Deutschen wünsche ich dich hiermit noch einmal eindringlichst aufmerksam zu machen. Gedenke zu jeder Zeit, welch eine uralte, erstaunliche Ehre du auf dieser völkerwimmelnden, völkerschaffenden, völkervernichtenden Erde mit zu bewahren, vermehren und verringern vermagst.

---

[1]) „Gedanken und Einfälle", Serie III, Bd. 6, S. 583.
[2]) Ebenda, Serie II, Bd. 6, S. 465.

Kapitel 2.

Entstehungsgeschichte.

---

1. Allgemeine Betrachtung über Raabes Schaffen.

Über die äußere Entstehungsgeschichte von Raabes Werken sind wir durch des Dichters eigene Angaben sehr gut unterrichtet. In der knappen Selbstbiographie, die Raabe am 9. August 1906 für den niedersächsischen Kalender „Haidjer" schrieb und die jetzt die Gesamtausgabe seiner Werke eröffnet, gibt er die Entstehungszeit der „Chronik der Sperlingsgasse", des „Hungerpastors", der „Leute aus dem Walde", „Abu Telfans", und des „Schüdderump" an. Noch genauer berichtet er über die Entstehung der Werke bis 1881 in der „Generalbeichte"[1]) vom 23. Juli 1881. Ergänzend und helfend tritt diesen Angaben das Tagebuch des Dichters zur Seite, das von 1857 ab, je weiter, desto genauer, oft bis auf die Stunde, angibt, wann eine neue Arbeit begonnen, wann das „Konzept" vollendet wurde, wann jedes einzelne Kapitel der endgültigen Fassung „ausgeschrieben" fertig war, dazu die Daten der letzten Durchsicht, der Absendung von Korrekturen usw.[2]). Aus den beiden Quellen „Haidjer" und „Generalbeichte" schöpft auch Krügers Raabebibliographie, die er als Anhang zu seinem Werke „Der junge Raabe" bringt. Bei den Dichtungen nach 1881 kann sich Krüger auf persönliche Mitteilungen stützen, die der Dichter ihm nach gleichzeitigen Notizen übermittelte. In der neuen Gesamtausgabe der Werke Raabes ist im Inhaltsverzeichnis jedes Bandes die Entstehungszeit der darin enthaltenen Dichtungen

[1]) Im „Magazin für die Literatur des In- und Auslandes", 50. Jahrgang, Nr. 50.

[2]) Vgl. „Aus Wilhelm Raabes Werkstatt. Wie ‚Abu Telfan' entstand", von Wilhelm Brandes. („Mitteilungen", 5. Jahrgang, Nr. 3, S. 76; 1915.)

genau angegeben. Danach sind „Die Akten des Vogelsangs" (Serie III, Band 5) in der Zeit vom 30. Juni 1893 bis zum 18. Juli 1895 entstanden. Wie mir Fräulein Margarete Raabe mitteilte, und wie ich mich dann auch durch persönliche Einsicht überzeugen konnte, schweigt das Tagebuch gerade über die „Akten" vollständig bis zur Vollendung; nicht einmal ist, wie z. B. bei dem folgenden Werk „Hastenbeck" der Beginn der Arbeit verzeichnet. Am 18. Juli 1895 werden die „Akten" zum ersten Mal erwähnt. An diesem Tage lautet das Tagebuch:

18. Donnerstag. Regen. Korr. Erz. I, 6 Rücksendung. Beendigung von:

„Die Akten des Vogelsangs".

Brief von O. Frbr. Brünn. — Abds. Klub. Gewandh. Seck, Telgm.

Dann im August 1895:

10. Sonnabend. Kreditanstalt. — Der Tag des heiligen Laurentius! Beendigung der Durchsicht der

Akten des Vogelsangs.

Abds. Klub. Gewandh. Lieff, Hermann, Seck, Krampe. Gegen 4 Uhr morgens starkes Gewitter.

15. Donnerstag. Regen. Postkarte von Gretchen. Postkarte von Janke. — Erz. I Rev. 12—13. — Rücksendung. Mit dem Zug 11^5 Gretchen aus München. — Nachm. Post: Absendung des Manuskripts. — Bürgerpark; an Heinrichs Gartenzaun; Emilie. — Abds. Korr. Erzähl. Bog. 17, 15. — Asthma i. d. R.

18. Sonntag. Sonne. Klärchen nach dem Wahldenberg. Asthma; — Abds. Klub. Beginn von Hastenbeck. —

20. Dienstag. Sonne. Von Janke die Kontrakte über die: Akten des Vogelsangs. — Erz. I Bog. 14—15 Revision. Rücksendung des unterzeichneten Kontrakts. Rücksendung der Rev. —

Das ist alles, was das Tagebuch über die „Akten" sagt. 1895 wurden die „Akten" zweifach gedruckt: in der „Deutschen Romanzeitung" und als Buch bei Otto Janke in Berlin. Bis 1911 hatte das Buch seine 5. Auflage erlebt. Bei allen Neuauflagen ist es unverändert geblieben. Raabe liebte es nicht, an einem abgeschlossenen Werke Verbesserungen oder Änderungen vorzunehmen. Wesentlich umgearbeitet hat er nur ein Werk seiner Jugend: „Ein Frühling" (1. Oktober 1856 bis 27. Mai 1857). Von der zweiten verbesserten Auflage [(vom 25. November 1869 bis 23. März 1870) so nicht in die Gesamtausgabe aufgenommen] hat

Raabe später gesagt, sie solle von Rechtswegen *verbessert durch Johann Ballhorn heissen,* sie sei *stickhustenmässig* ausgefallen[1]). Der „Schüdderump“ wurde *zwar durchgesehen, aber nicht verschönert* (Vorwort zur 2. Aufl. 1894) und im Vorwort zur 2. Auflage des „Heiligen Born“ finden sich die für Raabes Schaffen so bezeichnenden Worte:

> Daß jeder Autor so schreiben soll, daß er sich ein Menschenalter später nicht vor seinem Geschriebenen zu fürchten braucht. Über sich und sein Geschreibsel lachen oder sich ärgern darf er ruhig; aber mit dem Sich-Fürchten ist es eine andere Sache. Das bringt zuviel Unruhe ins Blut[2]).

So sind denn auch die „Akten“ bei allen Neuauflagen — noch zu Lebzeiten des Dichters erschien die vierte — unverändert und bei der längst erreichten Meisterschaft Raabes unverbessert geblieben. Vom 4. Dezember 1888 bis zum 9. Mai 1890 war die See- und Mordgeschichte „Stopfkuchen“ entstanden, ihr waren 1892 die in der Zeit vom 9. Juni bis 3. Oktober 1891 geschriebenen „Gutmanns Reisen“ gefolgt und dann 1894 „Kloster Lugau“, geschrieben vom 13. Oktober 1891 bis 10. Juli 1893. Nur 20 Tage liegen zwischen ihrer Vollendung und dem Anfang der „Akten“ und als sie vollendet waren, da griff der Dichter nach einem Monat noch einmal zu einem geschichtlichen Stoffe und schrieb vom 18. August 1895 bis zum 18. August 1898 die Erzählung „Hastenbeck“. Danach nannte sich Raabe *Schriftsteller a. D.* und arbeitete nur noch seit dem 2. Februar 1899 bis in den Sommer 1901 hinein an seinem letzten Werk „Altershausen“, das unvollendet geblieben ist und den Abschluß von Raabes dichterischem Schaffen bildet.

Der Dichter wohnte seit dem 21. Juli 1870, nach den 8 Jahren *junger, guter, sonniger Zeit unter den Reben und Freunden und Freundinnen des Neckarthals*[3]) wieder in der engern Heimat in Braunschweig. Wie dort sein äußeres Leben ruhig und gleichmäßig dahinfloß, wie es sich schlicht und für die neue Zeit fast altväterisch gestaltete, das haben uns seine Freunde: Wilhelm Brandes, Hanns Martin Schultz, Fritz Hartmann u. a.

---

[1]) Fritz Hartmann, S. 63.

[2]) Serie I, Bd. 3, S. XII.

[3]) Vgl. „Wilhelm Raabes Leben“, Serie I, Bd. 1, S. IX.

oft anschaulich geschildert. Es haben viele den Gegensatz zwischen dem einfachen und äußerlich nicht besonders ereignisreichen Leben und der Buntheit und Bewegtheit und Weite seiner Dichtungen sehr auffällig gefunden und einen befremdlichen Widerspruch genannt. Wer sich in die Eigenart dieses Dichters ganz vertiefte, dem kann es nicht mehr verwunderlich erscheinen. In den Worten des Hungerpastors sagt er selbst sein Lebensgesetz:

Im engsten Ringe,
Im stillsten Herzen
Weltweite Dinge.

Er sah ja nicht in der Ausbreitung des Lebens, sondern in der Vertiefung das Wichtigste, und so schuf er von innen nach außen und nicht von außen nach innen. Was Kleist einmal von sich schrieb: „Sie haben mich immer in der Zurückgezogenheit meiner Lebensart für isoliert von der Welt gehalten, und doch ist vielleicht niemand inniger damit verbunden, als ich", das gilt ebenso von Raabe. Was wie Isoliertheit aussieht, ist im Grunde nur Unabhängigkeit von ihr und Selbständigkeit ihr gegenüber, und beides fließt aus dem Wissen um sie. *Das Beste, was der Mensch aus der Welt mit nach Hause bringen kann, ist doch nur seine Bekanntschaft mit ihr,* heißt es in „Hastenbeck"[1]). In Raabes persönlichen Lebensumständen oder Erlebnissen die jedesmalige Anregung oder Veranlassung zum dichterischen Schaffen zu finden, dürfte sehr schwer sein. „Auf seine Dichtungen hatten die persönlichen Erlebnisse nur ganz entfernten Einfluß", sagt Adolf Glaser[2]), und wir werden sehen, daß er recht hat. Nur bei ganz wenigen Werken können wir persönliche Einzelerlebnisse dichterisch gestaltet nachweisen. Sehen wir von den geschichtlichen Erzählungen ab, deren Quellen und Anregungen in alten Chroniken und Historienbüchern liegen, so können wir eigentlich nur für „Unseres Herrgotts Kanzlei", für den „Dräumling" und für „Gutmanns Reisen" in des Dichters Leben die hier gestalteten Vorkommnisse nachweisen. Für „Unseres Herrgotts Kanzlei" deckt uns Raabe selbst in seiner Vorrede zur 2. Auflage die Keime auf.

[1]) „Hastenbeck", Serie III, Bd. 6, S. 137.

[2]) Adolf Glaser, Erinnerungen an Wilhelm Raabe, zum Teil aus früherer Zeit („Wilhelm Raabe-Kalender" 1914, S. 145.)

> Aus den Gassen und von den Märkten der guten, alten Stadt Magdeburg, im Schatten und im Mondlicht holte er sich allerlei Gestalten und Bilder zusammen, die späterhin in den lauten Hörsälen zu Berlin und auf der stillen Bibliothek in Wolfenbüttel sich ihm zu dem vorliegenden Bilderbuch verdichteten [1]).

Im „Dräumling" lebt des Dichters allerpersönlichste und innerste Anteilnahme an der Wolfenbüttler Schillerfeier von 1859 wieder auf, und „Gutmanns Reisen" haben zur historischen Grundlage die Versammlung des Nationalvereins zu Koburg 1860, an der Raabe als Mitglied teilgenommen hatte und die er nun aus eigenem Erinnern und unter Vorlage der Akten dichterisch gestaltete. Doch das sind für das Suchen nach dem Zusammenhang von Erlebnis und Dichtung glückliche Ausnahmen und hat auch seine besonderen Gründe. Im ersten Falle ist es die reich bewegte, lebensvolle Vergangenheit mit ihren Gestalten, die die dichterische Einbildungskraft anregt, in den beiden anderen Fällen ist es ein bestimmtes Zeitereignis im Leben des Dichters, um das herum und im Zusammenhang mit dem sich seiner Phantasie die Menschen und ihre Schicksale ergeben. Anders ist es bei den Gegenwartsromanen. In ihnen finden wir nicht die Wiedergabe eines einzelnen Erlebnisses, sondern die einer Summe von Lebenserfahrungen. Raabe selbst äußerte sich hierzu selten, fast nie. Auch das Tagebuch kann uns hierüber keine Aufklärung geben, es ist, wie es Wilhelm Brandes [2]) einmal mit Recht nennt, „wortkarg". Raabe schrieb, wie wir es ja auch oben an dem mitgeteilten Auszug sahen, täglich auf: das Wetter, eingelaufene und abgesandte Briefe, Korrekturen, Manuskripte, Besucher, Leute, mit denen er zusammenkam, hie und da ein Zeitereignis, Todesfälle bekannter oder bedeutender Personen, dies und das aus dem Leben der Familie, alles nur ganz kurz und andeutungsweise. Äußerungen über den Inhalt, die Entstehung seiner Werke niemals und auch sonst keine Betrachtungen, Ideen und Gefühle. Nur für einige Werke, namentlich aus den sechziger Jahren, skizzieren die Notizbücher des Dichters,

---

[1]) „Unseres Herrgotts Kanzlei." Ein Wort zur II. Auflage (Serie I, Bd. 4, S. IX).

[2]) Gesammelte Gedichte von Wilhelm Raabe, hrsg. von Wilhelm Brandes (Berlin 1912; im Vorwort.)

soweit er sie aufbewahrt hat, einiges von dem innern Werden seiner Schöpfungen, von ihren Absichten und Entwürfen[1]). Für die spätere Zeit und so für die „Akten“ fehlt auch dies, und wir sind nur allzu sehr auf Vermutungen angewiesen. Ganz aus sich selbst heraus wollen seine Dichtungen verstanden werden, es sind *klassische Kunstwerke — man sieht die Fäden nicht heraushängen, an denen die Puppen gezogen werden*[2]). In einem Briefe, den der junge Raabe gegen 1860 an einen Freund schrieb[3]), scheinen uns für das Wesen des Dichters und sein Verhältnis zu seinen Dichtungen besonders drei Bemerkungen wichtig zu sein:

> Einen Vorsatz, Plan, Wunsch gebe ich selten auf. Ich komme hartnäckig auf den Gedanken zurück, wenn auch Jahre seit dem ersten Auftauchen vergangen sind.

Das gilt gleicherweise für das menschliche, wie für das künstlerische Gebiet, und wir werden später näher darauf eingehen. Ferner sagt Raabe an derselben Stelle noch:

> Die Figuren meiner Bücher sind sämtlich der Phantasie entnommen.

Raabe hat eben nie Vorbilder und Züge der Wirklichkeit einfach übernommen oder benutzt, sondern aus innerer Schau gestaltet. So stimmt denn diese Äußerung auch überein mit der einer späteren Zeit, nach Abfassung der „Akten“, die uns Fritz Hartmann[4]) mitteilt:

> Meine Charaktere sind nie wahr im Sinne wirklicher Porträtähnlichkeit. Sie sind meiner Phantasie in eins geflossen aus der Einzelbeobachtung von oft mehr als einem Dutzend wesensähnlicher Naturen.

Also die Phantasie gestaltet zu einem einheitlichen Neuen, was das Bewußtsein an Einzelerfahrungen aufnahm. Schließlich sagt Raabe noch in dem Freundesbrief und hat auch hierin wiederum mit sich selbst recht:

> Das Volkstümliche fasse ich instinktiv auf.

Wir ersehen aus allen diesen Äußerungen vor allem eins: Raabe betont sein Schaffen aus dem Innersten heraus. Was er

---

[1]) Vgl. Wilhelm Brandes, Aus Wilhelm Raabes Werkstatt. („Mitteilungen“ 5. Jahrgang. Nr. 3, S. 76, 1915.)

[2]) „Gedanken und Einfälle“, Serie III, Bd. 6, S. 583.

[3]) H. A. Krüger, S. 58.

[4]) Fritz Hartmann: S. 67.

gestaltete, das hatte er „erlebt", das heißt, es war ganz durch sein „leichtbewegtes" Herz hindurch und dann erst in seine Dichtungen gegangen. Er hatte es nicht nötig, eine Selbstbiographie zu schreiben. *Was ich erlebt habe, steht längst in meinen Büchern,* sagte er denen, die ihn darum baten. Dieses „Erleben" war ganz innerlicher Natur. Dieser so außerordentlich erfindungsreiche Dichter — er hat mehrmals Menschen, Künstlernaturen, gestaltet, die am Übermaß ihrer Phantasie zugrunde gehen, z. B. Ferrari im „Deutschen Adel" und Lippoldes in „Pfisters Mühle" — bedurfte keiner besonderen Anregung von außen her. Kam sie ihm aber, dann brauchte sie nur eine Zeitungsnotiz, wie etwa für den Brand des Harzdorfes in „Frau Salome" — oder ein kleines, alltägliches Vorkommnis zu sein, um dann in der empfänglichen, für jedes Lebensgefühl offenstehenden Dichterseele Schwingungen zu erregen, die sich früher oder später im Schaffen auslösten. Ein Freund schenkte dem Dichter einst zu seinem Geburtstag eine wertvolle alte Ausgabe der Predigten des Kabinettspredigers Cober. In dem Dankesbriefe kurz darauf schrieb der Dichter, er habe dafür auch schon Verwendung gefunden, und nun treten sie uns, in wundervollster Weise eingefügt, in „Hastenbeck" entgegen. Wer mag sich da vermessen, die Keime eines Raabeschen Kunstwerks im Einzelnen mit Bestimmtheit aufzudecken? Hans Hoffmann glaubte einmal die innere Entstehungsgeschichte, das „Erlebnis" für die „Akten" gefunden zu haben. In einem Hamburger Vortrag und dann später in seinem Schriftchen über Raabe [1]) hatte er darüber gesagt:

> Wilhelm Raabe, in ruhiger Ehe lebend und offenbar von Hause aus bei weitem nicht so stark erotisch veranlagt wie Wolfgang Goethe, hat sich zwar meines Wissens im vorigen Jahr nicht mehr verliebt, aber er hat mit 63 oder 64 Jahren seinen ‚Werther' geschrieben: Die Akten des Vogelsangs, woraus klärlich erhellt, daß die Kraft und Wärme seiner Gefühle durch die Jahre keineswegs abgestumpft ist.

Raabe hat solche Keime seiner Dichtung weit und mit Spott zurückgewiesen. Er erzählte Fritz Hartmann [2]), er habe mit seiner Frau herzlich gelacht über diese komische Unterstellung.

[1]) Hans Hoffmann, S. 16.
[2]) Fritz Hartmann, S. 67.

Es waren wahrlich ganz andere als Werther-Stimmungen, aus denen dies Buch entstand. Ich schrieb's nach dem Tod meiner Tochter. Nicht eine Spur eigenen Erlebnisses steckt darin. Da hätte sich auch meine Frau energisch dafür bedankt.

Also nichts von Wertherstimmung, sondern geboren unter dem Schmerz um sein totes Kind, das ihm am Johannistage 1892 genommen worden war, erfüllt von jenem Weh, das ihm noch einmal Reime abgezwungen hatte, jene ergreifenden Zeilen, die sich erst in seinem Nachlaß gefunden haben[1]):

Die Tür war zu. Verschlossen war die Tür.
Jenseits ihr Spielplatz! Jenseits alle hellen Wege
Für ihre kleinen Füße.
Jenseits der Garten und der Frühling; —
Diesseits der Tür die Dämmrung und das Fieber,
Die Dämmrung, die zur Nacht wird, und der Weg,
Der langsam, langsam abwärts führt —
Wohin? Wohin?!

Und an die Tür kam's dreimal,
Dreimal drückte ein kleiner Mund sich an das harte Holz,
Dreimal erklang's — hell,
Helle und noch heller:
Adieu!
Adieu! . . .
Adieu! . . . .

So trennten sich die Wege.

Im Januar 1895, als Raabe noch an den „Akten" schrieb, sagt er in der Vorrede[2]) zur 2. Auflage der „Drei Federn": *Die Zahl 1892 am Ende hat für ihn persönlich sogar etwas recht Unheimlich-Tragisches an sich.* Das also war die Grundstimmung, in der Raabe die „Akten" schrieb. Aber wir sehen auch hier wieder, aus dem Erlebnis floß wohl die Unterströmung in das Werk hinüber, doch mehr auch nicht. Es ist nicht so, daß das Erlebnis selbst, umgedeutet oder dichterisch verklärt, in das Kunstwerk übergegangen wäre, wie das wohl andere Dichter als Bekenner persönlichster Erfahrnisse getan hätten. Zur Zeit der

---

[1]) Serie III, Bd. 6, S. 421 f.
[2]) Serie I, Bd. 6.

Erkrankung und des Todes der Sechzehnjährigen schrieb Raabe gerade an „Kloster Lugau" — und hier steht ein junges Mädchen auf von ihrem Krankenlager und *geht leicht und frei im Glückstraum ohne Furcht und Bangen durch den grossen Sturm*[1]) In den „Akten" finden wir nicht den leisesten Anklang an diesen nie ganz verwundenen Schicksalsschlag, und erst viel später, in „Altershausen"[2]) ertönt er wohl in dem schmerzlichen Ruf: *Das schöne Wetter, und mein Kind nicht mehr dabei!* . . . . Raabe war eben eine Natur, die alles, Schmerz und Lust, ganz innerlich mit sich allein abmachte. Alles formte sich zu seiner Weltanschauung, und nach deren Niederschlag allein haben wir in seinen Werken zu suchen, nicht aber nach der Aussprache oder Wiedergabe einzelner Erlebnisse. Ein Raabesches Werk ist eine Weltanschauungsschöpfung, die Stimmungs- und Gefühlswerte des Dichters zum Ausdruck bringt, als rückschauende Zusammenfassung der jedesmal erweiterten Entwicklung seines Lebens und Denkens. Sträter[3]) sagt darüber:

> Er kennt keine Einzelprobleme, sondern nur ein Haupt- und Gesamtproblem. Seine Werke, so mannigfaltig sie sind im Einzelnen, bilden doch immer nur Variationen desselben Themas. Und dies Thema ist die eine große Rätselfrage des Lebens.

Wenn Raabe von seinen Werken sagte: *Sie sind alle gewachsen,* und wir hier sehen möchten, w i e sie wuchsen, so haben wir uns die Frage zu stellen, welche Kräfte an seiner Weltanschauung gebildet haben. Da aber bei Raabe, wie wir später genauer erörtern werden, das Schicksal des Menschen immer sein Charakter ist, so werden diese drei: Raabes Charakter, sein Schicksal und seine Weltanschauung den Einheitsgrund bilden, auf dem seine Dichtung erwächst. „Persönliches Erleben, Verstehen anderer, gegenwärtiger oder vergangener Menschen, Erweiterung und Vertiefung der Erfahrung durch Ideen"[4]) fließt so

[1]) „Kloster Lugau", Serie III, Bd. 3, S. 624.

[2]) „Altershausen", Serie III, Bd. 6, S. 224.

[3]) Edmund Sträter, Wilhelm Raabes neues Buch [„Stopfkuchen"]. („Die Gegenwart", Bd. 39, S. 361f., Berlin 1891.)

[4]) Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, S. 180, 181, 182 (2. Aufl., Leipzig 1907).

in eins zusammen. Wenn es zutrifft, daß unter den Begriffen des Stoffes, der poetischen Stimmung, des Motivs, der Fabel, der Charaktere und Darstellungsmittel in einem darstellenden dichterischen Werke der des Motivs der wichtigste ist, weil im Motiv das Erfahrnis des Dichters in seiner Bedeutsamkeit aufgefaßt ist,[1]) so gilt dies besonders von Raabes Werken, und ihre innere Entstehungsgeschichte ist eine Entwicklungsgeschichte seiner Motive. Bei ihm schließt das Motiv „die bildende Kraft in sich, welche die Gestalt des Werkes bestimmt". Wir erinnern uns hier wiederum seiner Worte:

> Einen Vorsatz, Plan, Wunsch gebe ich selten auf. Ich komme hartnäckig auf den Gedanken zurück, wenn auch Jahre seit dem ersten Auftauchen vergangen sind.

Übertragen wir dies aus dem persönlichen auf das künstlerische Gebiet, so will das sagen, daß wir bei Raabe ein Festhalten an gewissen Motiven finden werden, ein immer wieder neues Gestalten der inzwischen vielleicht gewandelten und umgebogenen. Gleich Goethe[2]) sieht Raabe seine Motive „in der Einbildungskraft oft erneut, da sie sich denn zwar immer umgestalteten, doch ohne sich zu verändern, einer reineren Form, einer entschiedenern Darstellung entgegenreiften". Bei beiden Umgestaltung und Ausreifung, aber keine Veränderung. Gerade die Art der Fortbildung aber, die verschiedenen Entwicklungsstufen, auf denen uns die gleichen Motive begegnen, werden uns des Dichters Wesen und die innersten Anlässe zum Gestalten erschließen. Aber aus diesem Grunde dürfen wir eine seiner Dichtungen nie als Einzelnes betrachten, sondern immer nur als Glied einer Entwicklungsreihe und im Zusammenhang mit dem Ganzen. Weil wir die „Akten des Vogelsangs" als sein reifstes und tiefstes Werk empfinden, und weil es zugleich, fast am Ende des Weges, wie eine Zusammenfassung vieler Lichter ist, die bisher einzeln aufleuchteten, darum ist die Darstellung seiner

---

[1]) Dilthey, a. a. O.

[2]) Goethes Werke, Weim. Ausgabe, 2. Abt., Bd. 11, S. 60, in dem Aufsatz „Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort".

inneren Entstehungsgeschichte eine so schwere Aufgabe, deren Lösung hier nur versucht werden kann.

> Aber es ist immer, als ob man Fäden aus einem Gobelinteppich zupfe und sie unter das Vergrößerungsglas bringe, um die hohe Kunst, die der Meister an das ganze Gewebe gewendet hat, daraus kennen zu lernen [1]).

Marie Speyer [2]) deckt in feinfühliger Weise die Bedingungen des dichterischen Vorgangs bei der Gestaltung der „Holunderblüte" auf. Die „Holunderblüte" ist ja wie die „Akten" eine Icherzählung, die Aufzeichnungen eines im Kunstwerk „fingierten" Dichters, und Raabe weist selbst die in ihm gestaltenden Veranlassungen und Bewegungen zur Niederschrift auf. Raabe geht aus von der „bestimmt umgrenzten und geordneten Lebenserfahrung", indem er den Erzähler sich vorstellen läßt als einen alten Arzt und indem er den inneren Vorgang zeigt, der ihn zur Mitteilung zwingt: der Tod einer jungen Patientin und die dadurch entstandene Stimmung und als äußerer Anhalt ein Lied auf dem Klavier der Verstorbenen und ein Gewinde von weißen und blauen Holunderblüten. „An dem Lied und Kranz entspinnt sich dann die Gedanken- und Bilderreihe" [3]). Hier bei der Entstehung der „Akten" ist der innere Vorgang ähnlich. Die „bestimmt umgrenzte und geordnete Lebenserfahrung" zeigt hier den höheren Regierungsbeamten und ehemaligen Leutnant d. R., Oberregierungsrat Dr. jur. Karl Krumhardt, der uns einweiht in seine jetzigen Verhältnisse, von seiner Kindheit und Jugendzeit berichtet und uns den äußern und innern Vorgang zeigt, der ihn zum Niederschreiben der Akten drängt. Der äußere Anstoß ist der Tod seines Jugendfreundes Velten Andres, den er durch den Brief der ihnen gemeinsamen Kindheitsgespielin Helene Trotzendorff erfährt, und die Bitte eben dieser Helene in der Sterbekammer Veltens in Berlin: *Doch seinen Kindern zu ihrer Warnung von Helene Trotzendorff und Velten Andres zu erzählen* [4]). Der innere Drang zur Aufzeichnung aber kommt Karl aus der Erkenntnis, daß der Freund, der Zeit seines Lebens soviel Macht über

[1]) „Akten", S. 331.

[2]) Marie Speyer, S. 11 f.

[3]) Ebenda S. 11.

[4]) „Akten", S. 423.

ihn hatte, jetzt, nach seinem Tode, sein Hausrecht in Herz und Hirn des *soliden Erdenbürgers* fester denn je halten will, aber *ich kann nicht länger mit ihm allein unter einem Dache wohnen*[1]. Fassen wir hier nur einmal seelische Hauptzüge ins Auge an Velten und Karl, ohne der feinen Mischungen und lebensvollen Zusammensetzungen, die diese Gestalten wie alle andern in Raabes Werken haben, zu gedenken, so versucht also hier der solide, nüchterne, praktische Erdenbürger Karl sich über den Idealisten und *Weltüberwinder von Leichtsinns Gnaden* Velten klar zu werden. Er sinnt darüber nach, wie es kam, daß er selbst, der Lebenstüchtige, alles erreichte, und der Andere, der doch *für das Leben unter allen Formen und Bedingungen ausgerüstet war*[2], nichts und im Unterliegen und Scheitern doch der eigentliche Sieger wurde. Wenn Raabe in der „Holunderblüte" nur an einem neuen Beispiel zeigen wollte, *welch ein wunderliches Ding die menschliche Seele ist*[3], so klingt hier durch die „Akten" unausgesprochen das Wort Leonhard Hagebuchers: *Es ist etwas Gewaltiges um den Gegensatz der Welt*[4], und dieser Gegensatz hat die mannigfachsten Erscheinungsformen. Er erschöpft sich nicht zwischen denen, die behaglich ins *alte Nest* zurückkehren und darin sitzen bleiben, wie Vetter Just, und denen, die draußen der Heimat fremd geworden sind und wieder in die Fremde, nach Irland, hinausgehen, wie Ewald Sixtus, zwischen dem, der zuhaus seine rote Schanze erobert und „daheim" etwas erlebt und dem, der in Afrika große Dinge tut, zwischen dem ruhig-verständigen, braven Nützlichkeitsmenschen, dem Regierungsrat, und dem mit dem „leicht bewegten" Herzen, dem gefühlsweichen Idealisten, der „gescheiterten Existenz". Die wahre, gewaltigste Gegensätzlichkeit tritt *in Sachen Velten Andres contra Firma Trotzendorff* zu Tage[5], der Vogelsang gegen die Großstadt, Gemüt gegen Mammonismus, „Deutschland" gegen „Amerika". Wer von beiden siegt? Und warum? In dieser Frage liegt der innerste Kern dieser Dichtung.

---

[1] „Akten", S. 374.
[2] „Akten", S. 331.
[3] „Holunderblüte", Serie I, Bd. 5, S. 595.
[4] „Abu Telfan", Serie II, Bd. 1, S. 202.
[5] Vergl. „Akten", S. 234, oben.

2. Der Dualismus bei Raabe und seine Erklärung.

Bevor wir aber näher darauf eingehen, wie die Frage in den „Akten“ gerade diese und keine andere Gestaltung erfuhr, wollen wir zuerst zu verstehen suchen, wie es kommt, daß überhaupt diese Gegensätzlichkeit für Raabe zum Grund- und Hauptproblem wurde, dessen Überwindung seine Lebensarbeit galt, denn er zieht sich durch alle seine Werke hindurch, mag nun Hans Unwirrsch gegen Moses Freudenstein, Tonie Häußler gegen Dietrich Häußler, Fabian gegen Sebastian Pelzmann, Nippenburg gegen die Katzenmühle, die Fabrik gegen Pfisters alte Gartenwirtschaft stehen.

Moritz Lazarus[1]) hat in seiner Abhandlung über den Humor[2]), die Raabe auch gelesen und über die er sich sehr warmherzig geäußert hat[3]), den Humor nicht bloß eine besondere Kunstform, sondern eine eigene Weltanschauung genannt, in der Idealismus und Realismus nebeneinander bestehen, die ohne den Kampf zu endigen, streitend in der Brust des Humoristen wohnen. Als das Wesen des Humors ergibt sich ein Kontrast und zwar ein universeller[4]). „Die Welt des Daseins und der Wirklichkeit im Kontrast gegen die Welt der Ideen und des Gedankens. Das Sinnliche und Endliche muß mit dem Idealen und Unendlichen wechseln, und es geschieht dadurch, daß die Erhebung über das Leben und die Wirklichkeit zur Ideenwelt besonders durch das Urteil oder den Geist vollbracht wird, dieses Hinabsteigen von dem Idealen in das Sinnliche und Wirkliche aber durch das Gefühl oder das Herz“[5]). In der Seele des Humoristen ist das Gefühl der Realität genau so herrschend wie der Gedanke des Idealen, und durch die Gleichzeitigkeit entsteht eine notwendige Zusammenfassung, Verschmelzung beider und für ihre Darstellung gilt dann[6]): „Das echte Kernfeuer des Humors leuchtet und glüht, wo nicht die eine oder andere Seite des Kontrastes überwiegt, sondern

[1]) Den Hinweis verdanke ich Herrn Professor Sträter.

[2]) Moritz Lazarus, Das Leben der Seele, Bd. 1, S. 181—253.

[3]) Moritz Lazarus' Lebenserinnerungen, S. 113—119.

[4]) Moritz Lazarus, Leben der Seele, S. 210.

[5]) Ebenda, S. 217.

[6]) Ebenda, S. 249.

beide vereint, sich in der Seele des Lesers erzeugen". Lipps[1]) drückt das Wesen des Humors wohl auch so aus: „Tiefster, sittlichster Ernst und große Freiheit des Geistes, lächelnd in den Strudel der Verkehrtheiten hinabzutauchen und darin die Hoheit des Vernünftigen, Guten und Großen, kurz des Menschlichen zu bewähren".

Von dieser Wesensbestimmung des Humors aus als einer Gegensätzlichkeit verstehen wir auch, was Raabe zu Jakob Boehme zog, ziehen mußte. Nicht nur das Packende der Persönlichkeit dieses alten Mystikers voll schwärmerischer Demut und grübelnder Gemütstiefe, dieses „deutschen Philosophen", der als einfacher Schuster in unbeirrbarer Treue und Wahrhaftigkeit lebte und wirkte, auch der Grundzug seiner Lehre mußte auf das philosophische Denken Raabes Einfluß haben. Ist sie doch erfüllt von dem Gedanken des Gegensatzes und der Entwicklung, „Auswicklung", wie Boehme das nennt. Der Gegensatz von Gut und Böse ist der Grundzug des menschlichen Wesens und beherrscht die ganze Welt. Wie alles Licht nur im Dunkeln leuchtet, so vermag sich jedes Ding in der Welt nur zu offenbaren durch seine „Widerwärtigkeit", d. h. seinen Gegensatz. Der Mensch, der gleicherweise Teil hat am Licht wie an der Finsternis, kann kraft seines freien Willens zwischen beiden wählen. Den Wesensgrund aller Dinge erfaßt nicht das Denken, sondern die dichterische Schau, die Phantasie. Windelband[2]) faßt Boehmes Lehre dahin zusammen: „Wenn der Weltprozeß bei Eckhardt im Entstehen wie im Vergehen eine Erkenntnis sein sollte, so ist er bei Boehme vielmehr ein Ringen des Willens zwischen dem Guten und dem Bösen".

Die innere Begründung der Vorliebe Raabes für Jakob Boehme und die Wesensbestimmung des Humors erschien uns wichtig, weil von ihr aus der durchgängige Dualismus der Werke Raabes seine psychologische Erklärung erhält. Dazu kommt natürlich, daß er auch Sache des Temperamentes dieser besonderen dichterischen Eigenart ist und zudem wohl einer der Grundzüge

[1]) Lipps, S. 237.

[2]) Windelband, Lehrbuch der Geschichte der Philosophie. S. 314 (6. durchgesehene Auflage, Tübingen 1912).

deutschen Wesens schlechthin. Dieser Dualismus ist bei Raabe nun dreifacher Art: persönlicher, dann wohnt er in der Brust des Einzelnen als Kampf zwischen Hohem und Niederem; ferner als Gegensatz von Mensch zu Mensch, dann ist es der Kampf des Andersgearteten mit dem Durchschnitt, des Idealisten mit der Alltäglichkeit, des „Auch Einen“ mit dem Gewöhnlichen; und schließlich als Zwiespalt, der durch das ganze nationale, völkische Leben geht und der Unterschied zweier Lebensanschauungen im Großen ist, der einen, die sich auf das Gemüt gründet, der andern, der Gewinn, Erfolg, Machtzuwachs und „Glücklichwerden“ das Wichtigste ist. Nicht so, daß diese drei Richtungen der Zweiheit bei Raabe auseinanderfielen und gesondert aufträten, wenngleich die Gegensätzlichkeit letzter Art, die zugleich die umfassendste und allgemeinste ist, in den späteren Werken verstärkter und vertiefter als in den früheren ist. Der Kampf in der Seele des Einzelnen, die Gegensätzlichkeit des Einzelnen zum Andern oder der Masse, ist ja Raabe so ungeheuer wichtig nicht nur aus der Erkenntnis, es hier mit einer durchgängigen Lebenserscheinung zu tun zu haben, sondern auch aus dem Wissen und der Überzeugung, daß jeder Einzelne zur Überwindung dieser Zweiheit erst bei sich selbst und im engsten Kreis anfangen muß, und daß der Kampf der Persönlichkeit gegen die Masse notwendig ist, weil nur allerpersönlichstes, individuellstes Leben uns retten kann vor der modernen Gleichmacherei:

„Stramm, stramm,
Alles über einen Kamm“,

und schließlich, daß das Gegen-den-Strom-Schwimmen eine Tat der Selbstbefreiung nicht nur, sondern auch der Erlösung für andere ist. Treitschke [1]) hat einmal dies tief innerliche Bedingende und Verpflichtende vom Leben des Einzelnen zu dem der Gesamtheit des Volkes in die Worte gefaßt: „Was du auch tun magst, um reiner, reifer und freier zu werden, du tust es für dein Volk“. Dies eben und keine andere ist auch Raabes Auffassung — man denke nur an die Worte des Professor Drüding an Theodor

[1]) H. v. Treitschke, Historische und politische Aufsätze [Die Freiheit] S. 596 (Leipzig 1895).

Rodburg, die wir oben anführten — und sie ist der Untergrund aller seiner Werke, so auch der „Akten des Vogelsangs“. Das braucht nicht immer ausgesprochen zu sein — Velten Andres redet wie Stopfkuchen nicht vom deutschen Volk und Vaterland — aber es ist doch da als das alles Durchdringende und Verbindende. Nicht als allgemeine Idee, nach der sich alles im Werk gestaltet. Raabe geht überhaupt nicht, wie wir später sehen werden, im Schaffen von der Idee aus. Sie ist vielmehr zugleich der Weg und das Ziel, aber nicht der Ausgangspunkt. Wilhelm Brandes[1]) verurteilt diese Auffassung von Raabes Schaffen, als ob er „konstruiere“, mit Recht sehr.

> Wer aber womöglich in jedem einzelnen Kunstwerke eine besondere Idee aufspüren will, die darin geflissentlich zum Ausdruck gebracht, ja, um deretwillen das Kunstwerk geschaffen sein soll, der treibt günstigen Falls ein müßiges Gedankenspiel zu seinem Privatvergnügen, vielleicht aber erweist er dem Dichter auch, indem er ihn zum bewußten Didaktiker stempelt, bei bestem Willen den übelsten Dienst.

So haben auch wir uns hier dieses Gedankengangs nur vergewissert, um einzusehen, daß bei Raabe das Wissen um die Zweiseitigkeit alles Lebens- und Weltgeschehens die Unterströmung seiner dichterischen Gebilde ist und daß der Wille, dem Einzelnen und der Gesamtheit zur Einheit, zur Vereinigung alles Gegensätzlichen, oder, wo das nicht möglich ist, zur mutigen Wahl des Höheren zu verhelfen, das erhabene Zielstreben dieses Beglückers und Erlösers unter den Dichtern ist in jedem seiner größeren Werke.

Was nun die besondere Gestaltung des Problems hier in den „Akten“ betrifft, so können wir an ihr aber noch mehr erkennen und zwar Allerpersönlichstes des Dichters, und in ihm, wie wir hoffen, die Keime und Anlässe zu gerade dieser Schöpfung. Der „Gegensatz“ findet hier eine zweifache Ausprägung. Erstens in Velten Andres' *Prozess*, wie sein Protokollist und Freund seinen Kampf wohl auch öfters nennt, gegen die Welt, dessen unterste und durch Freund- und Nachbarschaft und manchen andern Ausgleich freundliche Stufe sein Gegensatz zu Karl und dessen Lebensweg ist, und dessen leidvolle Höhe in der unüberbrückbaren Unversöhnlichkeit

[1]) Wilhelm Brandes, S. 36.

in Sachen Andres gegen Trotzendorff liegt. Parallel mit diesem „Kontra" im Menschenleben und, wie wir später sehen werden, es gewissermaßen symbolisierend, geht ein Anderes im Landschaftlichen: der Vogelsang gegen die Großstadt, das Alte gegen das Neue; und im Völkischen: Deutschland gegen Amerika. Mit dem Prozeß der Sonderart gegen den Durchschnitt und die Gemeinheit aber, mit der Welt eben dieser Gemeinheit, die Raabe die *Kanaille* nennt, mit dem Verhältnis von Velten und Helene, mit Landschaft und Volk, haben wir schon einige der wichtigsten dichterischen Motive, von deren Entwicklungsgeschichte wir oben sagten, sie sei die innere Entstehungsgeschichte seiner Werke.

3. Die besondere Gestaltung von Raabes Dualismus in den „Akten".

Unter diesen Motiven innerer Entwicklung verbinden sich bei Raabe meistens drei besonders eng: der einsame Weg des Genialen und Phantasiemenschen (Veltens Schicksal) und Jugendfreundschaft (Velten und Karl) und Liebe (Velten und Ellen). Häufig wiederkehrend ist ferner die Einkleidung, daß der Jugendfreund (Karl) von den Lebenswegen der beiden andern (Velten und Ellen) in rückschauender Erinnerung erzählt und berichtet. Aus alledem erwächst dann die Fabel in ihrer jedesmal besonderen Gestaltung. Hier in den „Akten" ist sie, wie so oft bei Raabe, einfach und nicht weiter bedeutsam und spannend. Es will uns ja fast alltäglich romanhaft klingen, wenn wir hören, daß Velten Andres zu Grunde geht, weil das Leben ihn und seine Jugendgeliebte Helene Trotzendorff nicht zusammenkommen läßt. Im Vogelsang, der Gartenvorstadt einer kleinen Residenz, wachsen die drei Jugendgenossen: Karl Krumhardt, Velten Andres und Helene Trotzendorff in Kinderseligkeit, getreuer Nachbarschaft und Freundschaft mit einander auf. Velten und Ellen spielen sich durch die Jahre und in der Nachbarschaft *noch näher aneinander heran* und in eine große, tiefe Liebe zueinander hinein. Aber Ellen verläßt den Vogelsang, ihre Freunde: Karl, Velten und seine Mutter, Frau Doktorin Andres, um mit ihrer Mutter ihrem auf eigentümliche Weise reich gewordenen Vater nach Amerika zu folgen. Wohl

gibt ihretwegen Velten Studium und Heimat auf, um überm Meer sein Mädchen aus der *Verkletterung* zu holen, aber *sie haben ihr da draussen das weite Herz eingedrückt,* sie wird eine stattliche Mistreß Mungo und Velten kehrt, *schauderhaft müde,* in seine Heimat zurück. Hier muß er erleben, wie sich für ihn noch ein anderes liebes Bild *verflüchtigt:* seine wundervolle, alte, tapfere Mutter stirbt. Nun kennt der *eigentumsmüde* Mensch keinen andern Wunsch mehr, als „gefühllos" zu werden, ernüchtert zu sterben. Er verbrennt und versteigert den Hausrat seiner Mutter im Vogelsang und kehrt nach langen Irrfahrten durch die Welt zu seiner alten Studentenwirtin, Frau Fechtmeisterin Feucht, zurück, um dort in Berlin in kahler Dachkammer stolzen Tod zu sterben, *weil das Herz nicht mehr will.* Aber jetzt, in seiner Todesstunde, kommt nun doch noch seine Jugendgeliebte in seine Einsamkeit, wenn auch zu spät. Sie kann ihm nur noch die Hand unter das sterbende Haupt legen. Karl Krumhardt aber, der Jugendfreund, bringt all dies Erleben nach Veltens Tod zu den „Akten des Vogelsangs". Wie kam Raabe gerade zu dieser Zusammenfassung und Verschmelzung all dieser äußern und innern Motive, von denen einzelne oder mehrere zusammen, wie z. B. die oben genannten drei, schon in früheren Werken angeklungen waren? Holen wir uns die Antwort aus eben diesen Werken, indem wir die Entwicklung dieser Motive bis zu den „Akten" verfolgen, und dann aus dem persönlichen Leben und Sein des Dichters selbst.

Schon in Raabes erster Novelle „Der Student von Wittenberg" (erste Bearbeitung im Winter 1854—55; zweite: August bis 2. September 1857) finden wir ähnliche Motive wie hier in den „Akten" im äußern Schicksal Veltens, Ellens und Karls und in der äußern Einkleidung des Erzählungsinhaltes. Der Rektor der Magdeburger Domschule und Dichter des „Froschmeuseler", Georg Rollenhagen, steht auf der Höhe seines glücklichen, ruhigen, von Erfolgen gekrönten Lebens. Aber eine trübe Erinnerung liegt auf ihm, will seine Seele nicht loslassen und bricht dann und wann mit Macht hervor. So erzählt er denn bei einem Schulausflug seinen Kindern von der Liebesleidenschaft seines Freundes Paul Halsinger, den er in seiner Jugend in Mansfeld kannte und mit dem er in Magdeburg einzog, und seinem tragischen,

jähen Ende. Also auch hier der Gegensatz im Leben zweier Freunde, der eine im Dunkel und frühen Tode, durch seine Liebesleidenschaft endend, der andere noch in der heitern Sonne des Daseins stehend, aber mit dem unverlöschbaren Gedanken an den Untergegangenen. Doch damit hören die Parallelen auf. Noch ist hier nicht die tief' innere phychologische Begründung des Gegensatzes gegeben, und das tragische Ende des Freundes liegt in der Geschichte der Zeit begründet, wird durch äußere Momente, den Volksaberglauben und Fanatismus hervorgerufen, aber nicht durch seinen Charakter. — Ganz entfernt und blaß treten uns die Motive auch in der „Chronik der Sperlingsgasse“ entgegen, wenn Johannes Wachholder von seinen eigenen Schicksalen und denen seiner beiden Jugendfreunde Franz Ralff und Marie Volkmann erzählt, deren Liebe und glückliche Vereinigung durch frühen Tod beider ein rasches Ende fand. Nur ganz im Hintergrund steht hier dies Motiv, zudem mit einem Nebenmotiv, dem der entsagenden Liebe Wachholders zu Marie, verschlungen. — Wie reich und wunderbar vertieft ist dagegen unser Thema in „Des Reiches Krone“ und wie ähnlich seine Durchführung der in den „Akten“. Hier erzählt der Jugendfreund des Helden, Michel Grolands, von dem Schicksal dieses tapferen, stolzen Ritters und von dem Wunder der Liebe ihrer Spielgenossin Mechthilde Grossin. Alles Licht in seinem ruhigen, ohne irgend welche Widrigkeiten verlaufenden Leben, das durch seine glückliche Gleichmäßigkeit die Tragik des Freundes nur umso mehr vertieft, ist ihm von diesen beiden gekommen, für die die Welt untergegangen ist und die doch gerettet sind. Aber auch hier ist das Problem nicht dahin gewandt, daß ein innerer Wesensgegensatz zwischen dem Helden und dem erzählenden Freund besteht, oder wenigstens nicht entfernt in dem Maße wie in den „Akten“. So besteht auch hier die Ähnlichkeit wiederum mehr in den äußern Bedingungen, in den Motiven der Handlung, als in den Motiven innerer Entwicklung. — Gerade umgekehrt ist dies beim „Meister Autor“. Hier fehlt die Übereinstimmung der äußern Lage der betreffenden Gestalten, dafür ist der Gegensatz der verständigen, nüchternen „Leute“ und der gemütstiefen, phantasiereichen, grüblerischen Sonderart, die äußerlich unterliegt,

hier in dem Erzähler der Geschichte, Herrn von Schmidt, und dem Meister Kunemund gestaltet. Herr von Schmidt wird durch seine Bekanntschaft mit Meister Autor in die trüben Verwicklungen der Begebenheiten mit hineingezogen. Bewundernd und beglückt und mit dem vollkommenen Gefühl eigener Nichtigkeit und Unzulänglichkeit gegenüber dem geistigen und seelischen Übergewicht des Meisters, erfährt er in seinem Alltagsdasein die Weisheit und Überwinderkraft dieses Mannes, aber er selbst kehrt doch in die Durchschnittsflachheit und die süßen, ehelichen Bande Christine von Wittums zurück. „Meister Autor" birgt auch schon den Gegensatz zwischen einem schlichten, von aller Wärme der gemeinsamen Jugend und Heimat durchfluteten Glück, das Gertrud ausschlägt, und dem Leben in glänzenden, aber inhaltsleeren Annehmlichkeiten neben einem Viktor von Vollradt. — Verbunden mit den Schicksalen seiner Kindheits- und Jugendgenossen und später ihr „Biograph" und „Geschichtsschreiber" ist auch Fritz Langreuter in den „Alten Nestern", von denen zwei, Ewald und Irene, ähnlich zusammengehören wie Velten und Ellen.

4. „Stopfkuchen" und das Erlebnis der „Akten".

Aber all die in diesen Werken aufgezeigten Parallelen und Übereinstimmungen der Motive, so sehr sie auch darauf hinweisen mögen, wie Einzelheiten dichterischer Gebilde noch einmal zur Gestaltung drängten, um dann hier in den „Akten" gemäß der erreichten innern Entwicklungsstufe des Dichters so und nicht anders ausgesprochen zu werden, so wenig lassen sie doch den innersten Ursprung dieser Dichtung in seiner Einheit und im Ganzen erkennen. Er scheint uns erst aus einem andern Werke offenbar zu werden, das in jeder Beziehung innere Zusammenhänge mit den „Akten" aufweist. Es ist dies die See- und Mordgeschichte „Stopfkuchen". Zwischen ihr und den „Akten" liegen „Gutmanns Reisen" und „Kloster Lugau". Sie entstand in der Zeit vom 4. Dezember 1888 bis zum 9. Mai 1890. Eduard, der Jugendfreund Heinrich Schaumanns, des Helden, ist auf kurze Zeit zu Besuch aus Afrika, seiner neuen Heimat, in der er es zu Reich-

tum und Erfolgen mancherlei Art gebracht hat, in seine deutsche Vaterstadt zurückgekehrt. Bei dieser Gelegenheit sucht er seinen Freund von einst, Heinrich Schaumann, wieder auf, ihn, der von Jugend auf den Spottnamen „Stopfkuchen“ führt, weil Eltern, Lehrer und Spielkameraden ihn für die verkörperte geistige Unfähigkeit, Gefräßigkeit und Faulheit halten. Bei diesem Wiedersehen erzählt Stopfkuchen dem Freund seine und seiner Frau Tinchens Schicksale. Man hatte ihn in seiner Jugend *unter der Hecke* liegen und seine eigenen Wege gehen lassen. Die führten ihn zur roten Schanze, zum Quakatzenhof, dessen Besitzer, der Bauer Quakatz, unter dem Verdacht des Mordes an Kienbaum steht und infolgedessen mit seiner Tochter unter den Verfemungen und Verfolgungen allerlei Art seiner lieben Mitbürger zu leiden hat, sodaß er selbst zu einem menschenscheuen, verstörten und verbissen-verbitterten Sonderling und Tinchen zu einer *wilden Katze* wird. Stopfkuchen verläßt ohne Abschluß seines Studiums die Universität und wird von dem Phlilistertum im *Brummersumm* daheim zur roten Schanze gewiesen, in Hohn und Spott. Er macht Ernst daraus und vollbringt dort sein Erlösungswerk, indem er dem Quakatzenbauer noch zu einigen ruhigen Lebensjahren verhilft, sein Tinchen zu seiner Frau und sich selbst zum Herrn des Bauernhofes macht. Beim Begräbnis seines Schwiegervaters entdeckt er im Landbriefträger Störzer den wahren Mörder Kienbaums, setzt sich aber mit diesem allein über seine Mordtat auseinander, ohne der Welt und seiner Frau davon etwas zu sagen. Er verbrennt vielmehr mit seiner Frau die Möbel des Hofes, an denen noch der Geruch der alten, schlimmen Zeit haftet, um ihn von diesem *Unrat* zu reinigen, und erst am Begräbnistage Störzers erfährt die Welt und durch sie voraussichtlich auch Frau Valentine den wahren Mörder Kienbaums dadurch, daß Stopfkuchen im „Goldenen Arm“ in Gegenwart der Kellnerin am Abend vorher Eduard von seiner Entdeckung erzählt hat. Eduard kehrt wieder nach Afrika zurück und schreibt während der Rückreise auf See alles bei Stopfkuchen und Tinchen Erlebte aus der Erinnerung nieder.

Das ist die Fabel im „Stopfkuchen“, und wenn wir nun dies Werk mit den „Akten“ vergleichen, so ergeben sich in Form und Inhalt die überraschendsten Ähnlichkeiten. Was die Form betrifft,

so sind beide Werke nachträgliche Berichte eines Jugendfreundes (Eduard-Karl) des Helden (Stopfkuchen-Velten) über den Helden. Sowohl im „Stopfkuchen“ wie in den „Akten“ werden diese Berichte durch einen Besuch, eine Reise des Berichterstatters veranlaßt, und hier wie dort sind die Aufzeichnungen für die Kinder des Verfassers geschrieben, zur Warnung und zum Nutzen. Die gleichen Übereinstimmungen ergibt die Betrachtung des Inhalts. Beide Werke sind im Kern eine Liebesgeschichte, in der ein Fortgang in der inneren Entwicklung durch eine Verbrennung bewirkt wird. Beidemale werden dem Berichterstatter wie durch Zufall alle Jugenderinnerungen lebendig, die dann den eigentlichen Erzählungsinhalt bilden. Hier wie dort ist der Erzähler gegenüber seinem Helden der äußerlich Erfolgreichere, und doch spüren Eduard sowohl wie Karl etwas wie Neid gegen die Jugendfreunde und empfinden sie als die eigentlichen Sieger. Solch durchgängige Übereinstimmungen in Form und Inhalt sind wohl zu überzeugend, um als Zufall empfunden werden zu können, und so hätten wir demnach „die Akten des Vogelsangs“ als ein Seitenstück zu „Stopfkuchen“ anzusehen. Nur in einem Wesentlichen sind die beiden Werke gegensätzlich: in der Grundstimmung und im innerlichen Zusammenhang damit im Ausgang. Stopfkuchen und Velten sind beide Sieger. Aber der eine äußerlich und innerlich zugleich und auf sonnenbeleuchteter Höhe des Lebens, er, der *Kienbaum völlig totschlug,* wie er selbst es nennt. Der andere äußerlich von Kienbaum *zum Krüppel geschlagen* und als *Weltüberwinder von Leichtsinns Gnaden* sich erst im Tode — dann aber wie machtvoll! — offenbarend, im Tode, dem einsamen Ende auf *Salas y Gomez.* Dort die heiter lächelnde Ruhe und Gelassenheit des sieghaften Humors, hier der leidenschaftbewegte, schmerzhafte Ernst erhebender Tragik. Wir könnten also Velten Andres den tragischen Stopfkuchen nennen.

Hier stellt sich uns nun die Frage: was bedeutet „Stopfkuchen“ in der persönlichen und dichterischen Entwicklung Raabes, und wie kommt es, daß der Dichter auf einen Stopfkuchen einen Velten Andres folgen läßt? Raabe hielt sehr viel von seinem Werk „Stopfkuchen“ und hat es wiederholt als sein *bestes Buch* bezeichnet in mündlicher und schriftlicher Äußerung. So schrieb

er unter dem 31. Dezember 1890 an seinen Freund aus der Stuttgarter Zeit, Karl Schönhardt:

Und der grüne Kranz, den du mir zuteilst? Lies den „Stopfkuchen“; daraus wirst du sehen, wie man unter der Hecke zu liegen hat, ehe man vom Wall des Prinzen Xaver von Sachsen die Sonne mit ironischem Lächeln untergehen sehen kann[1]).

Schon aus dieser Briefstelle ersehen wir, daß Raabe viel Persönliches in den „Stopfkuchen“ hineingetan zu haben scheint. Seinen freudigen Stolz gerade an diesem Werk können wir auch an einer Unterhaltung erkennen, die Raabe mit Lazarus hatte und die dieser in seinen „Lebenserinnerungen“ wiedergibt[2]). Man sprach über den „Hungerpastor“ und Lazarus meinte, es sei schade, daß auch dieses Buch zu breit und ermüdend durch den kaleidoskopartigen Wechsel der Figuren und Szenen geworden sei, wodurch man den in nebensächlichem Wortreichtum versteckten köstlichen Einfall übersähe.

Sinnend hatte der Dichter zugehört, seiner Gewohnheit gemäß halb mit geschlossenen, gesenkten Augen. Dann nickte er einigemale mit dem Kopf und meinte plötzlich: ‚Was sagen Sie denn aber nun zu „Stopfkuchen“?‘

Lazarus kommt zu der falschen Folgerung, diese Frage sei ablenkend gewesen, weil die Kritik dem Dichter doch nicht ganz genehm war. Wir empfinden nach der Wiedergabe ganz das Gegenteil. Raabe gab innerlich Lazarus in seinem Urteil nur allzu recht — er selbst stellte in seinem Alter seine Jugendwerke niedriger, als sie es verdienen — aber er meinte doch ein Werk geschrieben zu haben, daß von all diesen Fehlern frei sei, und das war ihm viel wichtiger als seine *Jugendsünden*. Darum fragte er Lazarus nach dem „Stopfkuchen“. In einem Brief an Gerber am 9. Januar 1893 spricht Raabe näher über die Bedeutung dieser Dichtung und wir erkennen daraus, noch deutlicher als aus dem Brief an Schönhardt, die innere Begründung seiner Vorliebe[3]).

Sie haben sich vortrefflich hineingelesen in die Geschichte von der Eroberung der rothen Schanze; daß es sich dabei auch ein wenig allegorisch oder symbolisch um den künstlerischen Lebensweg des Autors und die

[1]) Abgedruckt und mitgeteilt von Brandes in den „Mitteilungen“, 7. Jahrgang, Nr. 1, S. 37; 1917.

[2]) Lazarus, a. a. O., S. 117.

[3]) mitgeteilt von Brandes a. a. O., S. 37.

Eroberung der Kunst eine humoristische Erzählung zu schreiben, handelt, konnten Sie natürlich nicht wissen. Und für den objektiven Wert der Dichtung spricht das ja auch.

Aber am offensten und persönlichsten hat sich Raabe über seine Schöpfungen da geäußert, wo immer großes, schönes, weites Verstehen für ihn lebte, das aus der Liebe zu ihm kam: dem „Magdeburgischen Doktor", Herrn Professor Sträter gegenüber, der mir die betreffenden Briefstellen in herzlicher Güte zur Verfügung gestellt hat. Raabe schreibt da über „Stopfkuchen" am 17. November 1890 aus Braunschweig:

So wie ich das „Buch" habe, schicke ich Ihnen es, und nachher sagen Sie es vielleicht den Leuten, wer da eigentlich unter der Hecke lag und die rothe Schanze erobert hat und heute von ihr aus so die Welt um sich herumliegen sieht! Dies ist mein wirklich subjektives Buch und ein Kunstwerk in sofern, als nur Wenige Solches aus der Schnurre herauslesen werden. Als ich den Strich unter das Ding zog, war ich in der That selbst ein wenig zufrieden mit meiner ironischen Symbolik oder Allegorik, dachte aber: Ja wohl, sauber hast du dich mal wieder vor dem verehrungswürdigen deutschen Publico hinein gesetzt! Das wird dir liebe Augen machen!

Also war „Stopfkuchen" dem Dichter deshalb soviel wert, weil er in ihm in symbolischer Verkleidung eine Selbstoffenbarung abgelegt hatte, „Generalbeichte", wie Raabe so etwas nannte.

Es lagen da jetzt zwei, die man vordem hatte abseits liegen lassen, unter der Hecke, und blieben nun ruhig liegen, was auch die Welt, die Welt da draußen, zu ihrer unbegreiflichen Indolenz sagen mochte[1]),

so sinnt bei sich der Freund, als ihn die Bahnlinie unter *der rothen Schanze* entlang hinaus in fremde Erdteile zu Abenteuern und Erfolgen führt. Ja, oben auf seiner erkämpften Schanze steht sehr dick und *grinsend* und gelassen, weil er innerlich ruhig ist und weil seine weichen Füße ihn nicht weit tragen wollen, Stopfkuchen und neben ihm seine mit ihm daheimgebliebene, von der Verwilderung ins Glück und den Frieden geführte Valentine. Stopfkuchen hat die *Canaille* gepackt und totgeschlagen. Jetzt sieht er von seinem Wall aus *die Welt so um sich herumliegen.* Ist das nicht Raabe? Auch ihn hatten die Gefährten seiner Zeit *unter der Hecke* liegen lassen und waren hinaus in das Leben und die Welt gegangen, um es zu etwas zu bringen und Erfolge

[1]) „Stopfkuchen", Serie III, Bd. 5, S. 212/13.

zu ernten. Indes war er still daheim geblieben und hatte dort etwas *erlebt* und sich seine Schanze, vor der er so lange hatte liegen müssen, erobert, nämlich *die Kunst, eine humoristische Erzählung zu schreiben.* Er hatte im Leisten bei sich selbst angefangen, im engsten Kreis. Er hatte den Unfrieden gebannt und die Abhängigkeit von der Welt und der Menschen Meinungen überwunden, hatte sein Haus zu seiner Burg und seine Frau glücklich gemacht, weil jede ordentliche Lebensaufgabe mit dem Einfachsten anfängt, weil man erst etwas sein muß, wenn man etwas tun will. So war er etwas zu Haus geworden gegenüber denen, die es draußen in der Fremde philiströs nannten, daheim zu bleiben. Raabe schritt auf sein sechzigstes Lebensjahr zu, als er den „Stopfkuchen" schrieb. Das ist wohl für jeden nachdenklichen, besinnlichen Menschen die Zeit, wo er wieder einmal im Wandern innehält und den zurückgelegten Weg überblickend, sich selbst und andern Rechenschaft gibt. Unter den „Gedanken und Einfällen" findet sich der Ausspruch[1]):

> Im sechzigsten Jahr. Man genießt alles besser, weil man mehr aufachtet. Man sagt sich eben: Sieh es dir noch einmal an; guck, wie hübsch die Akazie ihre Blätter wiegt. Keine Dame im Ballsaal weiß besser mit ihren Röcken und Fächern umzugehen. Und die Damen — das heißt die Frauen und jungen Mädchen, sieh sie dir auch noch einmal an. Du siehst sie zwar jetzt mit ganz andern Augen, wie im zwanzigsten, im dreißigsten. — — Und dann die behagliche Frage: „Lohnt es sich noch?" In früheren Zeiten war es die bittere Frage: „Lohnt es sich?" —

Diese behagliche Frage mochte sich Raabe wohl gestellt haben, als er den „Stopfkuchen" schuf, und er konnte mit aller Sieghaftigkeit seines Humors und mit Rückschau über sein Leben ein Ja, ein frohes, stolzes Ja antworten. Zwar, leicht hatte man es ihm nicht gemacht, aber jetzt hat er für alle hemmenden Gewalten ein ironisches Lächeln, und ist es nicht eigentlich „unverschämt", der Welt zu zeigen, wie wenig sie im Grunde gegen den vermag, der unabhängig von ihr ist? Daß Raabe sich selbst als „Stopfkuchen" gesehen hat, ist für alle die, die ihn lieben und schmerzlich auch um die Tragik in seinem Leben wissen, ein beglückender und erhebender Trost. Nach dieser „Beichte" konnte

[1]) Serie III, Bd. 6, S. 566.

sich Raabe wieder allgemeineren Stoffen zuwenden, und er schrieb „Gutmanns Reisen“ und der Idee nach innerlich damit zusammenhängend „Kloster Lugau“.

Doch das Subjektive war durch die einmalige Selbstoffenbarung im „Stopfkuchen“ nicht abgetan. Dem Dichter, der alle Schickungen, Wirrnisse und Geschehnisse im Menschlichen mit Wahrheit suchendem, tiefem Blick überschaute, mußte die Frage immer dringlicher werden: wie war das Leben, das du lebtest? Immer deutlicher mußte ihm werden, wie sich in seinem Schicksal das Los derer zusammenfaßt, die der Welt als „Phantasten“ erscheinen und von ihr verspottet oder gar erschlagen werden. Er, der von Natur aus dieses große, starke Gefühl für die Gegensätzlichkeit alles Lebens hatte, er konnte sich doch nicht nur als glücklichen Stopfkuchen sehen in behaglichem Lächeln geruhigen Alters, oder, im Stil seines Humors gesprochen, *in glänzender Feistigkeit grinsend,* er mußte auch, gerade je mehr der Weg sich in kühle Abendschatten wendete, noch einmal alle Schmerzen des Jünglings und Mannes erlebend, sich selbst als Velten Andres-Schicksal empfinden. Der Humorist hatte im „Stopfkuchen“ sich selbst gestaltet, jetzt schrieb der Tragiker sein subjektives Buch „Die Akten des Vogelsangs“, die sein Schicksal vom entgegengesetzten Blickpunkt beleuchten, sodaß erst sie zusammen mit „Stopfkuchen“ sein wahres Lebensbild ergeben. Er war ja doch auch der mit dem zu weichen, *leichtbewegten* Herzen gewesen, der alles, alles aufgibt, alle *Avancen,* die ihm die Durchschnittsmasse reichlich bot, um ihn zu einem der ihrigen zu machen, und der ein weites, rastloses Wanderleben nach dem Ideal, das allein ihn glücklich machen kann, führt. Der sich wirklich im Leben um nichts anderes richtig Mühe gegeben hat, als um dies Ideal aus seiner *Verkletterung* zu erlösen, das ihn verläßt und erst im Tode wieder zu ihm kommt, als ihn auch dieser Sieg der innerlichen Einsamkeit nicht mehr entreißen kann. Da hatte einer keine „Konzessionen“ machen wollen, drum mußte er allein bleiben bis zuletzt. Es ist, wie wenn hier aus geheimnisvollen Tiefen ein Ahnen in der Dichterseele aufgezittert wäre um ein einsam stolzes Sterben, — auf Salas y Gomez — davon noch die Totenmaske spricht. Solch Werk kann sich nur unter schmerzlichem Ringen

gestalten, und so gesteht denn auch der Dichter dem Freund Sträter in einem Briefe vom 10. September 1895:

> Was in den „Akten des Vogelsangs“ eigentlich steht, weiß ich augenblicklich selber nicht mehr. Zwei Jahre und zwei Monden habe ich mich dran konfus geschrieben.

Und ferner am 13. Januar 1896, ebenfalls an Sträter:

> Es ist keine Redensart gewesen, wenn ich gesagt und geschrieben habe: Das Buch sei Altersarbeit und mir mühsam abgegangen. Wie oft, oft habe ich vor der Versuchung gestanden, ein Streichholz unter die ganze Vogelsangsherrlichkeit zu halten! Es ist auch keine Phrase, wenn ich mich darüber wundere, daß das Ding im Publikum Anklang zu finden scheint.

Daß der Dichter zwei Monate nach Vollendung der „Akten“ nicht mehr weiß, was eigentlich darin steht, ist im Munde dieses Mannes und Künstlers keine Redensart. Das beweist nur, das dies Buch ein wahrhaftes Kunstwerk ist, das, losgelöst vom Herzen seines Schöpfers, nun sein eigenes Leben führt und dem, der es schuf, gewissermaßen als etwas Fremdes gegenübertritt. Raabe sagt selbst darüber in den „Gedanken und Einfällen“[1]): *Die Bücher sind die besten, die der Verfasser selber nicht zum zweiten Mal machen kann, über die er sich selber wundert.* Wenn er sich dran *konfus* geschrieben hat, wenn es ihm *mühsam abging,* so erkennen wir, daß es sich hier in den „Akten“ nicht um ein Reden über Erlebnisse, ein Gestalten von Erfahrungen handelt, sondern daß es ein Erleben, eine Erfahrung selbst ist. Das spätere „Altershausen“ ist nur noch einmal ein Zurückschauen am „Feierabend“. Das kann daher auch unvollendet bleiben; denn das, was es schaut, ist in seiner Einheit ja da. Aber hier in den „Akten“ lebt das Leben selbst noch einmal, hier baut es sich in einem besonderen Augenblick und in besonderer Form noch einmal selbst auf, und je tiefgreifender und innerlicher das geschieht, umsomehr ist es ein Ringen, das den, in dem es entsteht, erschüttert, *konfus* macht und ihm *mühsam abgeht.* Raabe war noch einmal auf der Wanderschaft nach dem Ideal, das doch eben als Ideal unerreichbar ist, er erlebte ein Velten Andres-Schicksal, das heißt die Möglichkeit, wie er hätte endigen können, wenn er gleich Velten sein eigentliches Wesen, sein Gefühl, hätte ausrotten

[1]) „Gedanken und Einfälle“, Serie III, Bd. 6, S. 582.

wollen. Und wissen wir denn, ob dieser tief innerliche, von allen Lebensgefühlen bewegte Mann nicht oft vor der Gefahr gestanden hat, seiner eigenen Natur müde, sich ihrer zu entledigen, einmal aus all den Erschütterungen des leicht bewegten Herzens heraus zu kommen und sei es auch um den Preis der Gefühllosigkeit? Bis dann doch auch immer zugleich die Weisheit des Alters sich auswirkte und mahnte: es ist vergeblich nicht nur, es darf auch nicht sein. „So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen." Daß im Dichter wie in seinem Velten der Selbstzerstörungstrieb als Flucht vor der eigenen Gefühlsmacht lebte, das lassen uns ja auch seine Worte ahnen:

> Wie oft, wie oft habe ich vor der Versuchung gestanden, ein Streichholz unter die ganze Vogelsangsherrlichkeit zu halten!

Aber der Dichter greift in seinem Werk nicht über sich hinaus, wie er werden möchte, sondern zeigt von erkämpfter Höhe, was er überwunden und vermieden hat, und so wird schließlich das Streichholz doch nicht angezündet, das Werk zu verbrennen, wie Velten seinen Hausrat. Wie Goethes Werther stirbt, und er selbst doch weiter lebt, so geht Velten zu Grunde an sich selbst, aber sein Schöpfer meistert sich und zeigt nur noch einmal seine Wunden — die Wunden des Siegers. Also „die Akten des Vogelsangs" doch Raabes „Werther"? der „Werther" des 64 jährigen? Gewiß! Bei beiden nicht die Darstellung einer vereinzelten Episode aus Goethes, Raabes Leben, bei beiden nicht die Tragödie einer unglücklichen Liebe, sondern die Aussprache des Leidens an dem eigenen Charakter. Nicht gehen Werther und Velten zu Grunde, weil die Geliebte nicht ihr eigen wird, sondern an sich selbst, ihrer Natur, ihrem Schicksal, das sie selbst sind[1]).

Freilich „beichtet" Raabe nicht nur, um zu beichten, sich zu erleichtern, obwohl dies ein starker Schaffensanstoß ist; denn der Karl Krumhardt in Raabe will sich über den Velten Andres in Raabe klar werden und erkennt, daß dieser der eigentliche Sieger war, soviel er selbst auch im Leben erreichte und dieser nichts.

[1]) Vgl. die Darstellung des „Werther" in Gundolfs „Goethe", S. 162—184 (Berlin 1917) woraus sich für uns ganz deutlich die „Akten des Vogelsangs" in diesem Sinne als Raabes „Werther" ergeben.

Weil Raabe beides war, Karl und Velten, darum siegte er innerlich und äußerlich. Hätte Raabe nur zur eigenen Seelenerleichterung geschrieben, dann hätte das Streichholz vielleicht doch gesiegt; denn was ging das das Publikum an, und wie konnte das Anklang finden? Aber Karl Krumhardt schreibt auch zur Warnung und zum Nutzen seiner Kinder und so beichtet auch Raabe, weil er sich irgendwie verpflichtet fühlt, seinen Besitz als Erbteil empfindet. (Vgl. „Akten" S. 360). Es ist die Erkenntnis:

> Warum sucht' ich den Weg so sehnsuchtsvoll,
> wenn ich ihn nicht den Brüdern zeigen soll?[1])

So meinen wir das Erleben der „Akten", das zugleich ihr Entstehen ist, als Ganzes erfaßt zu haben. Von hier aus verstehen wir auch noch einmal und besser, weshalb Raabe sagte: *was ich erlebt habe, steht in meinen Büchern,* weil seine Dichtungen eben sein Leben waren; wie unsinnig es deshalb ist, außerhalb und vor ihnen nach „Erlebnissen" zu suchen, und wie recht Raabe unter solchem Gesichtspunkt hat mit den Worten: *Meine Bücher gewonnen, ein Leben verloren*[2]); denn jenseits der Bücher war eben kein Leben, konnte keines sein. Um nun zu sehen, wie auf diesem Urgrund die dichterische Phantasie sich gerade in diesen Begebenheiten im Vogelsang, in Berlin, in Amerika, in all diesen Menschen: Velten, Ellen, Frau Doktorin, Karl sich auslebte, müssen wir noch diesen bestimmten Motiven im einzelnen nachzuspüren versuchen. Weil dies aber schon nicht mehr nur Entstehen, sondern auch schon geschaffene Form bedeutet, wird sich in unserer Beobachtung ganz von selbst der Gesichtspunkt der Wertung zeigen, obwohl wir den Boden der Entstehung noch nicht verlassen haben. Das kommt daher, daß es sich jetzt nicht mehr so sehr um dichterisches Sein, sondern um dichterisches Auffassen und Gestalten handelt. Raabe verarbeitete seine Motive so innerlich und gründlich, daß er nicht ständig nach neuen zu suchen brauchte. Diese jeweilig verschiedene Verarbeitung läßt also die jeweils erreichte Entwicklung eines inneren dichterischen Vorgangs erkennen.

---

1) Goethes „Zueignung" (Weimarer Ausgabe, Bd. 1, S. 7.)
2) „Gedanken und Einfälle", Serie III, Bd. 6, S. 595.

5. Entwickelung von Hauptzügen der dichterischen Lebensauffassung Raabes.

Landschaft.

Der Ausgangspunkt in Raabes Schaffen war ganz sicherlich das Landschaftliche. Das betont auch Wilhelm Fehse in seinen Raabestudien.

> Zuerst nimmt eine bestimmte Örtlichkeit von seiner Phantasie Besitz, dann sprießen die Gestalten hervor, und erst im letzten Stadium des Dichtungsprozesses treten die Gestalten zueinander in Beziehung, wird die Handlung verknüpft[1]).

Dem widerspricht nicht, daß wir keine ausgedehnten Naturschilderungen bei Raabe finden, überhaupt das Landschaftliche keinen übermäßigen Raum in seinen Werken einnimmt. Es ist ja eben der Ausgangspunkt seiner Dichtung, und wenn es dem Dichter den Ruf zum Schaffen gegeben hat, kann es ruhig zurücktreten[2]). Dann und wann leuchtet aus einem einzigen Satz das ganz starke, tiefe Naturgefühl auf, das aber nicht abgegrenzt und allein auf sich gestellt, sondern von allem Seelischen durchdrungen, in ihm lebt. So etwa in einem Brief des jungen Fritz Wolkenjäger an seinen Freund, worin er ihm erzählt, er habe eines Tages auf einem Berg gestanden und in seine neue Heimat gesehen. Da sei ein alter Bauer zu ihm getreten und habe gesagt von dem Land, das sich da vor ihnen dehnte: *Ja, Herr, ist das nicht so schön, dass man seine Braut daraus holen möchte?*[3]) Wie bei einem Eichendorff, der bei dem Heimweh nach der Liebsten vom Berg herab sein Deutschland grüßt, klingt bei Raabe Naturgefühl und Liebe zusammen. Auch Gottesliebe. Ganz eng war in Raabe das mit einander verknüpft: religiöses und Naturerleben. Das können wir aus einem seiner Gedichte erkennen, das er am 17. Dezember 1861 dichtete und dann in seine Novelle „Das letzte Recht" aufnahm, und das an eben dieser sonst wenig bedeutungsvollen Stelle viel zu wenig beachtet wird. Es sei darum hier wiedergegeben[4]).

---

[1]) Wilhelm Fehse, Raabe Studien, S. 1.

[2]) Fehse, Ebenda.

[3]) „Nach dem großen Kriege", Serie I, Bd. 3, S. 385.

[4]) „Das letzte Recht", Serie I, Bd. 5, S. 570/71; auch in Serie III, Bd. 6, S. 404/05.

1. Wenn über stiller Heide
Des Mondes Sichel schwebt,
Mag lösen sich vom Leide
Herz, das im Leiden bebt.

2. Tritt vor aus deiner Kammer
Und trage deinen Schmerz,
Trage des Weltlaufs Jammer
Der Ewigkeit ans Herz.

3. Das Ewige ist stille,
Laut die Vergänglichkeit;
Schweigend geht Gottes Wille
Über den Erdenstreit.

4. In deinen Schmerzen schweige,
Tritt in die stille Nacht;
Das Haupt in Demut neige,
Bald ist der Kampf vollbracht.

5. Schweige in deinem Schmerze,
Geh vor aus deinem Haus
Und trag dein armes Herze
An Gottes Herz hinaus.

6. Weil' nicht im dunkeln Walde,
Zwischen den Tannen nicht;
Über die freie Halde
Trag deinen Schmerz ins Licht.

7. Wenn hinter dir versunken,
Was Ohr und Auge bannt,
Dann hält die Seele trunken
Das Firmament umspannt.

8. Wie aus dem Nebelkleide
Der Mond sich glänzend ringt,
So aus dem Erdenleide
Aufwärts das Herz sich schwingt.

9. O Heide, stille Heide,
Wie sehnet sich hinaus
Zu dir das Herz im Leide,
Gefangen Herz im Haus!

Raabes ganzes Gefühlsleben tritt uns hier entgegen: das ganz ausgeprägt norddeutsche Naturempfinden, das Sehnen aus dem Lärm in die Stille, die im Ewigen verkörpert ist, das Sich-in-Sich-Verschließen, das Schweigen im Schmerze. Daß eins sich im andern äußert, schien uns bei einem Dichter bedeutsam, dessen Naturhaftigkeit bei seinen Gedankengebilden immer noch viel zu sehr übersehen wird. Ganz eng ist in seinen Werken die Verbindung zwischen Natur und Mensch. Wenn er einmal gesagt hat:

> Es gibt gewachsenen Boden und aufgeschütteten. Es gibt Werke, die aus gewachsenem, und solche, die aus aufgeschüttetem Boden aufwachsen [1]),

und

> Nur die Pflanze, die mit Wurzeln und anhängendem Boden aus der allnährenden Mutter emporgezogen wird, wächst weiter. So das rechte Kunstwerk [2]),

so ist der Boden seines Kunstwerkes eben wahrhaft in diesem Sinne Naturboden. Ihm ist die Natur, die Landschaft, nicht etwas, aus dem er seine Stimmungen holt, oder in die er sie hineinlegt,

[1]) „Gedanken und Einfälle", Serie III, Bd. 6, S. 582.

[2]) „Gedanken und Einfälle", Ebenda.

sondern ein Lebendiges, in all seinem Entstehen und seinen Veränderungen, ja, fast könnte man in einzelnen seiner Werke mehr die Natur als die Menschen Träger der Handlung nennen. Jedenfalls hat jedes seiner Werke von vornherein nicht nur einen bestimmt ausgesprochen landschaftlichen Charakter, sondern im inneren Entstehen seiner dichterischen Gebilde hat Raabe auch ganz sicherlich den für die Handlung als Boden in Betracht kommenden Schauplatz von Anfang an vor Augen gehabt. Daran haben wir festzuhalten, wenn wir verstehen wollen, was alles Keim und Weiterbildung für ein in ihm entstehendes Werk war. Wenn wir hier bei dem Vogelsang wohl nicht fehl gehen, wenn wir dabei an Braunschweig denken, so vermögen wir auch nachzufühlen, was den Dichter zur dichterischen Darstellung einer so in moderner Entwicklung versinkenden kleinen Gartenvorstadt veranlaßte. Was Raabes Phantasie an den Städten anregte, das waren ja entweder die alten Stadtteile mit den engen dunklen Gäßchen und Giebelhäusern, *im Schatten und im Mondlicht,* oder es waren jene Teile, die eben in ihrem ländlichen Leben noch garnicht so recht zur Stadt geworden waren, sondern sich ihre in nachbarschaftlichem Nebeneinander liegenden Gärten und grünen Heckenwege bewahrt hatten.

> Das hervorstechend Beste, was die Franzosen geschaffen haben, ist Paris. Das, was den Deutschen gelungen ist, sind die deutschen Mittelstädte, eine von den wenigen Behaglichkeiten, die der deutsche Nationalcharakter erzeugt hat,

sagt Raabe in den „Gedanken und Einfällen“[1]) In eben diesen *Behaglichkeiten* ergeht sich nun seine dichterische Phantasie immer wieder und zwar deshalb, weil sie ja in der modernen Großstadtzeit immer mehr zu *versunkenen Gärten* werden. Raabe, der aus einer Zeit kam, in der man noch *Nachbarschaft, Zusammenwohnen und Anteilnehmen* im nachbarschaftlichen Sinne kannte, der mußte doch wohl dies Gefühl und diese vergangene Welt festhalten wollen, je häufiger der *Schauder* kam,

> daß wieder eine Stadt im deutschen Volke das erste Hunderttausend ihrer Einwohnerschaft überschritten habe, somit eine Großstadt und aller Ehren und Vorzüge einer solchen teilhaftig geworden sei, um das Nachbarschaftsgefühl dafür hinzugeben[2]).

[1]) Serie III, Bd. 6, S. 574.

[2]) „Akten“, S. 225.

Das war eigentlich bei der Lebensanschauung dieses Dichters von vornherein als Motiv in ihm angelegt. Waren nun die „Akten des Vogelsangs“ ein wirklich *subjektives* Werk, ein Zusammenströmen aller persönlichster Regungen und Anschauungen, dann war ihr Boden und Schauplatz gewissermaßen schon von selbst gegeben. So etwas konnte dann nur auf wahrem Heimatboden erwachsen, und der war eben für Raabe nicht da, wo es *Bauschutt, Fabrikaschenwege, Kanalisationsarbeiten*[1]), Variété-Theater, und Tanzlokale gab, sondern da, wo Busch und Baum und also auch die Vögel noch ihr Recht zwischen den kleinen Häusern haben und die Menschen einander noch kennen. So ist die „Scenerie“ hier im Vogelsang nicht etwa so zu verstehen, das sie nach dem Vorbild des aus seiner grünen Heckenumkleidung herauswachsenden Braunschweig gestaltet wäre; sie entstand vielmehr als Ganzes in der Seele des Dichters gleichzeitig und einheitlich in dem Augenblick, als ihm die Grundzüge dieser Schöpfung aufgingen: von seiner Jugend und seinem eigentlichen Wesen loskommen wollen! Bei dieser dichterischen Schau, stellten sich dann gewissermaßen wie von selbst alte, schon oft gesehene Bilder einzelner Schauplätze ein, so etwa das Bild des Kirchhofs. In wie vielen Werken spielt der Friedhof eine Rolle bei Raabe in einer irgendwie für den Gehalt des Werkes bedeutungvollen oder bezeichnenden Weise! Da wohnt Justizrat Scholten in der Nähe des Friedhofs[2]), da ist der Judenfriedhof in Prag Symbol für die Dichtung „Holunderblüte“, da stirbt Else von der Tanne an der Wunde, die sie in der Schreckensscene auf dem Friedhof erhielt[3]). In den „Alten Nestern“ werden wir bei der bedeutungsvollen Grabrede Vetter Justs auf den Kirchhof geführt[4]), ebenso wie im „Meister Autor“ beim Begräbnis Karl Schaakes[5]), wo zudem auch ähnlich wie in den „Akten“ der Kirchhof symbolische Änderungen erfährt oder vielmehr nicht erfährt[6]). Und hier in den „Akten“? Hier spüren wir es ganz deutlich, der Vogelsangs-

[1]) „Akten“, S. 225.
[2]) „Frau Salome“, Serie II, Bd. 4, S. 342.
[3]) „Else von der Tanne“, Serie I, Bd. 6, S. 235/36.
[4]) „Alte Nester“, Serie II, Bd. 6, S. 154.
[5]) „Meister Autor“, Serie II, Bd. 3, S. 486 87.
[6]) Serie II, Bd. 3, S. 486/87.

kirchhof ist kein Schauplatz, den Raabe besonders ersonnen hätte, weil er ihn für gewisse Beschreibungen und Vorgänge der Handlung gebrauchte, sondern er gehört ganz natürlich in die im Dichter für all dies Geschehen entstehende Vorstellungswelt hinein als ein Motiv, das dann im Schaffen weiter symbolisch ausgestaltet wurde. Denn um die vom Dichter zugleich geschaute Einheit von Natur und Mensch, äußere Umgebung und menschliches Dareingestelltsein und Damitverwobensein, spinnt er nun seine Gedankengänge. Die Nachbarschaft ergibt die Jugendfreundschaften, und aus der Jugendfreundschaft zweier Nachbarskinder keimt allmählich die Liebe, die ein unlösliches Zusammengehören bedeutet.

Liebe.

Es hat einen eigenen Reiz, dies Ineinanderübergreifen und fast sozusagen Durcheinanderbedingtsein der einzelnen dichterischen Motive in der schöpferischen Phantasie zu verfolgen. Hier in den „Akten" sollte das Motiv der Liebe der eigentliche Kern der Erzählung werden, und wir haben uns zu fragen, wie das kam. Es ist nicht so, daß der Gehalt der Dichtung lediglich in der Liebe Velten Andres' und Helene Trotzendorffs und ihrem leidvollen Ausgang läge, die Liebesgeschichte ist gewissermaßen nur der stoffliche Inhalt des Werkes, die Liebe nur der Hauptfaden des Gobelins, aber nicht das ganze Gewebe. Paul Gerber meint:

> Im allgemeinen tritt die Liebe bei Raabe nicht sehr hervor. Sie greift zwar oft genug in das Schicksal seiner Personen ein, aber sie erscheint dann nur unter dem Gesichtspunkt ihrer Beziehung zum Leben überhaupt, ohne sich in ihrer Besonderheit geltend zu machen[1]).

Auch Wilhelm Brandes[2]) meint, in den meisten Büchern Raabes überwögen noch andere Lebensmächte das Liebeselement, selbst in den „Akten", „die *seine* Liebestragödie sind". Raabes Liebestragödie — „Die Akten des Vogelsangs"! Gewiß! denn nirgends sonst bei ihm ist dies Lebensgefühl so tief und leidenschaftlich und alles durchdringend erfaßt und gestaltet wie hier. Da stellt sich uns die Frage: wie kam Raabe als 64jähriger

---

[1]) Paul Gerber, S. 100 und 101.

[2]) W. Brandes „Mitteilungen", 5. Jahrgang, Nr. 2, S. 54, 1915.

dazu, am Beginn des Greisenalters stehend, und noch dazu von Natur aus nicht dazu angetan, Liebesgeschichten zu schreiben, jetzt ein Werk zu gestalten, das aus der übrigen Reihe seiner Schöpfungen durch seine erschütternde Bewegtheit des Liebesgefühls hervorragt? Diese Frage soll kein Suchen nach einem „Liebeserlebnis“ Raabes bedeuten — wir haben das ja schon oben ganz entschieden zurückgewiesen. Es ist die Frage nach den allgemeinen seelischen Bedingungen für die Gestaltung solchen Problems überhaupt bei dem 64 jährigen Raabe. In „Altershausen“ träumt Fritz Feyerabend seinen Nußknackertraum, und der Dichter sagt davon:

> Was davon aufs Konto Altersschwäche oder nach Goethe auf das tröstliche Wort ‚Erneute Pubertät‘ zu schreiben war, und vor allem, wieviel davon ihm von seinem mütterlichen Erbteil zukam, mochte er später daheim im gewohnten Alltag sich zurechtlegen [1]).

Wilhelm Brandes meint nun im Anschluß an diese Stelle, man könne auch bei Raabe von solcher Epoche besonderer Geistes- und Schaffenskraft, solchen Ansätzen *temporärer Verjüngung* sprechen, namentlich im Hinblick auf die „Akten des Vogelsangs“, „das leidenschaftbewegte Buch, das er noch um die Mitte seiner sechziger Jahre schrieb“ [2]). Aber hatte Raabe nicht gerade die „Akten“ *Altersarbeit* genannt, die ihm *schwer abgegangen sei?* Gewiß, aber uns will scheinen, aus dem Grunde, weil ihm eben solche tief innerlichen, seelischen Erschütterungen, wie sie das Erleben dieses Werkes bedeuten, im Alter sonst fremd geworden waren, und deshalb umsomehr an sein Herz griffen, das sich noch einmal als *leicht bewegt* und noch immer nicht *gefühllos* entdecken mußte. Bis zurück zu den „Alten Nestern“, wo Ewalds Liebe zu Irene und Irenes zu ihm ähnliche Züge wie die zwischen Velten und Ellen aufweist, finden wir die Liebe zwischen Mann und Frau nicht von einer so alles bezwingenden Macht wie hier. Wohl spielt sie in alle Werke mit hinein, aber sie ist nicht wie hier der mit tiefer Anteilnahme des Dichters gestaltete und alles bewegende Hauptzug. In seinen Jugendwerken zeigt Raabe in der Auffassung der Liebe noch ganz den Romantiker. Sie ist ihm ein *Wunder*

[1]) „Altershausen“, Serie III, Bd. 6, S. 323.

[2]) Wilh. Brandes, „Mitteilungen“, 7. Jahrgang, Nr. 1, S. 7; 1917. Anmerkung zu S. 200 (in den „Gesammelten Werken“, Serie III, Bd. 6, S. 323.

und *Zauber*, so wie wir sie etwa in der „Holunderblüte", in „Else von der Tanne", in „Nach dem großen Kriege" gestaltet sehen. Bei den Liebespaaren seiner frühesten Zeit denken wir wie Wachholder an Paul und Virginie unter den Palmenbäumen von Isle de France,

> an die beiden süßern Gestalten des deutschen Märchens, an Jorinde und Joringel, von denen es heißt: „Sie waren in den Brauttagen und sie hatten ihr größtes Vergnügen eins am andern[1]).

Aber schon hier im ersten Werk ist für Raabe diese Liebe nur e i n Ausdruck, e i n e Ausstrahlung der großen, schaffenden Gewalt, die die ewige Liebe, die alles Umfassende ist. Als tiefes, schlichtes Lebensgefühl erwächst sie auch schon hier aus Kinderfreundschaft und gemeinsamer Jugendzeit. Von nun an erklingt das Liebesmotiv immer wieder in den verschiedensten Durchführungen. Aber doch anders wie etwa bei einem Paul Heyse, der nur ein Thema: Die Liebe, kennt. Raabes Natur war im Grunde von sich aus nicht dazu angelegt, die erotische Seite der Liebe mit all ihren seltsamen Verschlingungen und Irrwegen, wie sie moderne „Problematik" nicht müde wird, zu betasten und aufzuspüren, als ihr Wesentlichstes zu empfinden und darzustellen. Dieser herbe, weiche, tiefe Niedersachse war wahrlich feinnervig und voller Glut des Gefühls — eben hierfür ist ja Velten Andres im 64. Jahre des Dichters das beste Beispiel — aber er war in seiner Gefühlswelt stark und einheitlich und bei allem vielgestaltigen seelischen Reichtum, bei aller Verschlungenheit zu gradlinig für alle solche Verzweigungen. Wenn eine Seele zu a l l e n Lebensgefühlen erwachen soll — und seine wahren Menschen kommen alle so weit — dann müssen sie auch die Liebe erlebt haben, aber sie gehört eben nur mit hinein in den Lebensring, ist für sich allein nicht er selbst.

> Die Liebe ist schön im deutschen, treuen Vaterlande; schöner als sonst auf Erden; was sie auch sagen mögen vom lustigen Frankreich, vom berühmten Italien, vom stolzen Hispanien[2]).

Also treu und ernst und demütig ist Raabe die deutsche Liebe, und so sehen wir ihn denn mit innerer Anteilnahme solch

[1]) „Die Chronik der Sperlingsgasse" Serie I, Bd. 1, S. 157.

[2]) „Der Student von Wittenberg", Serie I, Bd. 2, S. 305.

stilles, wortlos starkes, treues Aufeinanderwarten zweier Menschen schildern, wie das Friedrich Willbrands und Agnes Bremers, das Arnold Rohwolds und Cäciliens, von denen es heißt:

> Sie haben lange, lange Jahre gewußt, daß sie einander zu eigen seien: aber sie haben es sich nicht gesagt.

in den „Kindern von Finkenrode“[1]). Oder später noch einmal die Liebe Just Eversteins und Eva Sixtus':

> Und die Jahre, die sie gebraucht haben, sich zu finden, sind ihnen ja ebenfalls nur etwas ganz Selbstverständliches gewesen[2]).

Wie aber auch schon der junge Dichter die tief gehende Tragik, die gerade dies Lebensgefühl der Liebe bergen kann, erfaßt hat, das zeigt die Gestalt des irren Musikanten Günther Wallinger und die seiner armen Braut Anna Ludewig in den „Kindern von Finkenrode“.

Ein ganz neuer Ton im Liebesmotiv erklingt bei Raabe in den „Leuten aus dem Walde“. Eins finden wir so bei ihm hier zum ersten Male: die große, tiefe, schöne, heiße, edle Leidenschaft Fritz Wolffs und Eva Dornbluhts, in denen eine heroische Kraft glüht und ein unverwüstlicher Sternenglaube. So glühend gestaltete der Dichter noch nie das ergreifende Suchen und Sehnen und Finden zweier stolzer Herzen wie in dem Wiedersehen zwischen Fritz und Eva (9. Kapitel). Hier ist die Liebe zwischen Mann und Weib eine Lebensmacht, aus der Heldenmut erblüht, der jauchzend nach den Sternen greift, durch alle Not und jeden Schmerz mit einem Lächeln geht, das die Erfüllung ihnen gab, und die im Tode noch glücklich ist. Stolze, starke Seelen beide, aber die noch stolzere und stärkere die der Frau, und auch das ist hier für Raabe bezeichnend.

> Große Schmerzen können wir Frauen ertragen, nur die Liebe muß dabei sein; ohne Liebe sind wir nichts[3]),

heißt es da. Es ist eben das, was die Männer dann und wann erleben können, nichts gegen das, was die Frauen zuweilen erleben müssen, meint Raabe, und wie tief er den seelischen Unterschied zwischen Mann und Frau als der männlichen Art,

[1]) Serie II, Bd. 6, S. 218.

[2]) „Alte Nester“ Serie II, Bd. 2, S. 236.

[3]) „Leute aus dem Walde“, Serie I, Bd. 5, S. 385.

das, was sich berechnen läßt und der weiblichen, das nicht Gesetzmäßige, das Individuelle zu erfassen, gefühlt hat, das zeigen die Worte Evas:

> Wir Frauen sind sehr schwach, aber wir können auch sehr stark sein. Ihr Männer sagt zwar auch, daß ihr hofft, aber wie häufig täuscht ihr euch und rechnet da, wo ihr zu hoffen meint[1]).

Gerade diese Anschauung ist uns wichtig für das Enstehen eines Charakters wie Ellen Trotzendorff. Sie verläßt dadurch ihr weibliches Wesen, daß sie sich ihr Leben „berechnet", daß sie ihre Liebe zu Velten nicht werden läßt, was sie soll, sondern ihr Schicksal in berechnete Bahnen zwingen will. — So heroische Liebe wie Eva hat denn auch später noch Mechthilde Grossin, die den Tod überwindet und stärkeres als den Tod zu einem Lachen macht. Und wieder tauchen jetzt Klänge auf, die uns im Hinblick auf die „Akten" bedeutungsvoll sind. Jemima Löw in der „Hollunderblüte" und Tonie Häußler im „Schüdderump" tragen beide eine unerwiderte Liebe im Herzen zu Jünglingen, die ihren Naturen nach nicht fähig sind, sie zu begreifen, die ihren seelischen Gesetzen nach den Weg zu diesen Mädchen nicht finden würden, selbst wenn sie wollten. So entsteht die tiefe Tragik einer großen Liebe, die von vornherein das Wissen und die Erkenntnis in sich trägt, daß sie einsam bleibt, sich also still in sich verschließen muß, weil die Menschen, die sie beglücken möchte, nicht vom gleichen Lebensgefühl getragen sind. Aber die Liebe spricht sie aus eben der innern Einsicht in diese seelische Gesetzlichkeit nicht schuldig, sondern glüht schmerzlich weiter, um sich schließlich selbst zu verzehren. In den „Akten" kehrt dieses Motiv wieder, hier vom Manne aus, von Velten aus gesehen. Auch hier der letzte Urgrund einer Liebe, die von zweien die größere ist, die Einsamkeit und das Sterben an dieser Einsamkeit. Aber der Dichter behandelt die Liebe auch mit trockenem Scherz, mit ganz leidenschaftslosem Spaß, wenn sie ein so toller Widersinn ist wie in „Christoph Pechlin". Alle niedrigen, lächerlichen, gemeinen, mehr als nüchternen Ursachen, welche Liebe und Ehe auch im deutschen Volk haben können, sobald es von Geld- und Genußgier beherrscht wurde, werden hier bloßgelegt, und mit bitterstem

---

[1]) „Die Leute aus dem Walde", S. 385.

Spott schwingt der Dichter seine Peitsche über ihnen. Die Liebe ist eben zur *Trivialitas trivialitatum* geworden, wie es die sehr ernst zu nehmende Hochsommergeschichte, „Vom alten Proteus"[1]) zeigt, wo der Assessor aus der weitverbreiteten Familie Abwarter gar zu gern in die allgemeine große Familie Piepenschnieder hineinheiratet, wo sie alle *Altagsnarren der Liebe* sind. Eine *Trivialitas* ist es auch, wenn Trudchen Tofote im „Meister Autor" durch eine große Erbschaft aus dem einfachen Waldkind ein Weltkind wird, und durch alle Mächte des Reichtums, der Verfeinerung und gesellschaftlichen Umgarnung dem Genossen der Kindheit und Jugendzeit innerlich und äußerlich verloren geht, wie Ellen aus gleichem Grunde dem geliebten Jugendgespielen, der wie Karl Schaake für Trudchen für sein Lenchen auszieht, um Besitz und Ehre zu erwerben — nutzlos. Wie aus diesen beiden Gestalten im „Meister Autor", oder besser aus ihren Schicksalen, manches hinüberströmte in die von Velten und Ellen, so ist dies augenscheinlich noch mehr der Fall bei Ewald Sixtus und Irene Everstein in ihrer Wesensverwandtschaft zu Velten und Ellen. Wären Ewald und Irene Gestalten aus der Dichtung eines anderen Dichters, so hätte man sie schon längst als Vorbilder Raabes für Velten und Ellen bezeichnet. Bei beiden die tief innerliche Zusammengehörigkeit, aus unerklärbarem, seelischem Gesetz herrührend, vertieft bei beiden durch all die sonnigen Kindheitserinnerungen, bei beiden die Entfremdung durch Trotz und Sträuben gegen die Liebe bis zum bittersten einander Wehtun, bei beiden ein endliches Sich-Finden, sehr spät bei Ewald und Irene, zu spät bei Velten und Ellen. — Zwischen Stopfkuchens Liebe dagegen und Veltens scheint ein großer Unterschied zu bestehen. Stopfkuchen denkt in seiner Liebe scheinbar weniger an sich als an seine Frau, die er glücklich machen will, während Velten mehr den Wunsch hat, durch Ellen glücklich zu werden, also egoistischer ist. Aber doch eben nur scheinbar. Es ist etwas in der Liebe Veltens, das uns zwingt, solchen Vergleich auszuschalten. Es ist jene Treue in der Liebe, die nichts nach Wert und Unwert der Geliebten fragt, die schließlich auch nicht abhängig ist vom Besitz, sondern

[1]) „Vom alten Proteus", Serie II, Bd. 4, S. 590.

sich eben unter dem Zwang ihres eigenen Gesetzes ausleben muß, wohl wissend, daß doch diese Treue und Liebe im tiefsten Grunde auch für den Andern Dasein ist, von dem er nicht lassen kann. Wäre Veltens Liebe egoistischer, sie würde nach Ellens endgültiger Verkletterung nicht die Kraft haben, ihr gegenüber nicht den *zerfliessenden Liebhaber zu spielen.* Er will ihr zu ihr selbst zurückhelfen, sie aus ihrer *Verkletterung* erlösen, wie Stopfkuchen von seinem Tinchen den dunklen Schatten der Vergangenheit zu bannen sucht.

So konnten wir nachspüren, was alles für seelische Regungen innerhalb des Liebesmotivs schon je in Raabes Phantasie und Gemüt lebendig gewesen waren und nun beim innern Werden der „Liebesgeschichte" in den „Akten" wieder auf- und vielleicht in sie hinüberklangen, gleichtönend oder verändert. Die letzte bildende Kraft erhielt dieses Motiv noch von einer andern inneren Vorstellung her, soweit wir dem überhaupt nachgehen können. In den „Gedanken und Einfällen"[1]) finden wir das Wort:

> Im Grunde genommen besteht nicht weniger als die Menschheit auch ein Volk aus einem Mann und einer Frau.

Bei diesem Ausspruch erweitert sich für uns die Liebe zwischen Velten und Ellen über ihre individuelle Beschaffenheit hinaus. Von hier aus verstehen wir auch die leidenschaftliche Bewegtheit dieser Schicksale einer „unglücklichen" Liebe. Dies Wort leuchtet hinab in die geheimnisvollen, immer lebendigen Tiefen der schaffenden Dichterseele.

Großstadt.

Wenn das Motiv des Landschaftlichen für die Entstehung eines Raabeschen Kunstwerks wichtig ist, wie wir oben sahen, so gilt das gleicherweise von einem andern Motiv Raabes, das er sehr gern und häufig verwendet: Das Motiv vom Verlassen der Heimat und vom Wiedersehen der Heimat. In diesem immer wieder gestalteten Motiv klingt viel Persönliches von Raabe, der ja einst auch „ausgezogen" und dann „heimgekehrt" war. Wenn dieses Motiv, wie hier in den „Akten", mit dem der Auswanderung nach Amerika verbunden ist, dann sind neben der persönlichen Neigung

[1]) Serie III, Bd. 6, S. 567.

des Dichters und dem Geschmack der Zeit, auch wirkliche Zeitereignisse und Familienvorkommnisse als Anregungen mit in Betracht zu ziehen. Wilhelm Brandes hat nachgewiesen, was wohl bei Raabe für dieses häufige Motiv alles Anstoß gewesen sein kann [1]). Für die „Akten" mag der dichterische Gestaltungsvorgang dieses Motivs etwas anders gewesen sein: lag nämlich der Grundgedanke, Velten einen Kampf gegen sein Gemüt führen zu lassen, einmal fest, dann war es nur eine bedeutungsvoll zeitgemäße Einkleidung, wenn er ein Mädchen liebt, das als Tochter eines sehr zweifelhaften Amerikaauswanderers eben doch auch allerlei „Amerikanisches" an und in sich hat, und sich in dieser ihrer zweiten Heimat verklettert. Hier ist zwischen einem Vor- und Nachher vom einzelnen Motivischen nicht leicht und gut zu unterscheiden, und so begnügen wir uns mit dem Hinweis. Seine wahre Bedeutung wird dieses Motiv vom Symbolsinn her bekommen. Aber ebenfalls organisch mit dem Motiv des Landschaftlichen verbunden ist noch ein anderes, das letzte: Das Motiv der Großstadt. In allen Werken Raabes, die ganz im besondern Weltanschauungsschöpfungen sind und als solche das Alte und das Neue, Vergangenheit und Gegenwart, gemächlich-gemütvolles Dasein und hastig-laute moderne Industrieentwicklung einander gegenüberstellen, tritt dieses Motiv der Großstadt und des technischen Aufschwungs in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts auf. Es erklingt schon in der frühen Novelle „Wer kann es wenden?" (1859), wenn von dem schwarzen Fluß die Rede ist, der dorthin gleitet,

> wo auf dem Horizont ein fahles Leuchten liegt, einer Feuersbrunst gleich, und doch nicht eine Feuersbrunst; sondern nur der glühende Atem einer großen Stadt [2]),

der so vergiftend ist. Die ganz schroffe Ablehnung *dieses Ungeheuers* tritt uns schon hier entgegen:

> Nun allmähliches Aneinanderrücken der Menschenwohnungen — Fabriken, deren Herdfeuer nie ganz erlischt — phantastische Maschinen und Gerüste schwärzer gegen den schwarzen Nachthimmel sich abmalend — Schutthaufen,

[1]) Wilhelm Brandes, Zum „Romanheften" bei Raabe: „Mitteilungen", 5. Jahrgang, S. 124—128, 1915.

[2]) „Wer kann es wenden?" Serie I, Bd. 4, S. 480.

Trümmerhaufen, wie von einer zerstörten Stadt, und doch nur Zeichen einer lebendigst sich dehnenden! Jetzt lange, unbeholfene Kähne: Holzkähne, Kohlenkähne, Apfelkähne; — Schornstein an Schornstein — weite betürmte Gefängnisse, Kasernen, Bahnhöfe — Reihen niedriger Häuser, welche allmählich immer höher und gewaltiger werden — Häusermassen — Gaslichter in langen, glänzenden Reihen die Flußufer entlang — Brücken, Paläste, Kirchen — — Hinein, hinein aus der stillen, friedlichen, wonnigen Sommernacht, hinein in diese große, große Stadt[1]).

Dies Motiv verschwindet nun nicht wieder, und es hat gar mannigfache Beleuchtungen. Raabes Abneigung gegen Industrie und Großstadt ist nicht nur wie bei Romantikern verletztes ästhetisches Wohlgefallen, es hat in starkem Maße soziale Gründe. Das erkennen wir bei der *Erwerbsanstalt* Kohlenau im „Hungerpastor", das tritt uns bei der Entwicklung des Ortes in „Prinzessin Fisch" entgegen und in „Pfisters Mühle", wo der Mühlbach durch die Zuckerfabrik Krickerode verseucht wird. Raabe faßt einmal solche Entwicklung des deutschen Volkes aus einem Bauernvolk zu einem Industriestaat mit all seinen verderblichen Folgen im „Abu Telfan" in folgenden Worten zusammen:

Den Bach hat der Teufel — wollt' ich sagen, das neunzehnte Jahrhundert geholt und es ist ein Jammer und Schaden um seine Forellen. Den Katzenmüller mitsamt seiner Familie hat der Teufel wirklich geholt und via Bremen nach Amerika expediert. Im Jahre Einundfünfzig waren Bach Mühle, Müller, Müllerin und Müllertochter noch im lustigen Flor; um Weihnachten Zweiundfünfzig aber, als Madame Claudine ankam, ging es zu Ende mit allem: die hübsche Karoline war in das Landeszuchthaus abgeliefert, die beiden Alten rüsteten sich zu ihrer Fahrt über die See, und oben im Lande war bereits der Grund zu den Fabriken gelegt, welche den Bach fraßen. Das ist so eine einfache Geschichte, so eine Art Dorfgeschichte ohne Glanzwichse, Pomade und kölnisches Wasser[2]).

Hier ist in wenigen Worten eine Entwicklungsgeschichte aufgerollt, wie sie uns etwa auch die Romane eines Wilhelm von Polenz geben. Diese Anschauungen Raabes sind uns auch für die „Akten des Vogelsangs" bedeutsam, denn sie sind auch hier in der Phantasie und im Gemüt des Dichters beim Entstehen dieser Dichtung schöpferisch tätig und lebendig gewesen.

---

[1]) „Wer kann es wenden?" Serie I, Bd. 4, S. 481.

[2]) „Abu Telfan" Serie II, Bd. 1, S. 63 und 64.

Canaille.

Wir sahen bei all den Ausführungen, wie stark das sittliche Moment bei Raabe hier mit hineinspielt, und wie sich ihm so ein anderes Motiv aus seiner Lebensanschauung bildet: *Die Canaille,* wie er es nennt. Gerade sie tritt uns in den „Akten“ noch einmal entgegen. In ähnlichen Zügen sahen wir sie so schon im „Schüdderump“. Dietrich Häußler wird uns als gewiß nicht dumm, sondern als ein hinterlistiger, heimtückischer Gesell geschildert, *der seine Lehrzeit und drei Jahre darüber in Berlin zugebracht hatte und einen grossen Teil seiner Lebensanschauungen und Grundsätze auf diese fromme und vergnügte Zeit begründete*[1]).

> Wie gesagt hatte Dietrich die Verhältnisse der großen Stadt, da seine eigenen Neigungen schlecht waren, von der schlechtesten, erbärmlichsten Seite angesehen, und noch dazu von der erbärmlichsten Seite in der geringen Sphäre, in welche ihn sein Schicksal hingestellt hatte[2]).

Raabe gibt sich hier im „Schüdderump“ noch alle mögliche Mühe, sich mit diesem *Schrecknis* abzufinden und Herrn Dietrich Häußler gegenüber möglichst „objektiv“ zu sein. Zwar sagt er:

> Das ist das Erfreuliche am Leben, das der Mensch für seine Natur, kaum verantwortlich zu machen ist, und so werden wir gewiß nicht auf den Meister Dietrich Häußler um das, was er war, und um das, was er wurde, mit zu finsterem Auge und zu tiefem Stirnrunzeln blicken[3]).

Zwar findet Jane Warwolf das Wort:

> Wir sprechen ja auch nur von dem Herrn von Häußler, und daß der nicht Schuld daran ist, daß alles Liebliche und Schöne in der Welt verruniert wird; denn wenn das nicht so sein müßte, so möcht' ich den wohl kennen, welcher das zustande brächte[4]).

Aber das *Schrecknis* ist doch eben zu sehr *Herr* und schlimmer als der Tod, als daß nicht ein Schauder aus seiner Herrschaft spräche. Als die „Akten“ und in ihnen die „Canaille“ = Firma Trotzendorff entstand und in Raabes Phantasie lebendig wurde, da war er in gewissem Sinne über die Anschauungen des „Schüdderumps“ hinaus. Gewiß, Charles Trotzendorff ist im Grunde der gleiche Lump wie Dietrich Häußler, aber ganz frei

---

[1]) „Der Schüdderump“, Serie III, Bd. 1, S. 35.
[2]) „Der Schüdderump“, Serie III, Bd. 1, S. 35.
[3]) „Der Schüdderump“, Serie III, Bd. 1, S. 36.
[4]) „Der Schüdderump“, Serie III, Bd. 1, S. 339/40.

steht Raabe jetzt solcher menschlichen Erscheinung gegenüber. Er nimmt diese „Canaille“ als eine Lebensmacht, wie sie stärker und entgegengesetzter nicht dem Idealisten gegenüber stehen kann, aber er kann ihr gelassen ihr „Recht“ und ihr Reich in dieser Welt zugestehen. Velten Andres sagt:

> Sie haben sie uns genommen, Mutter, und sind völlig in ihrem Recht, da sie das nach ihrer Meinung beste Teil für sie gewählt haben [1]).

Auch hier die gewöhnliche tragische Posse.

> Die Welt der Gewöhnlichkeit, der Gemeinheit gewinnt es uns wieder ab, die Firma Trotzendorff behält ihr Recht [2]).

Aber wie anders muß der seelische Urgrund gewesen sein, auf dem Charles Trotzendorff erwuchs als der des Dietrich Häußler. Es ist hier trotz aller seiner Schrecknis irgend ein Gefühl von Freiheit lebendig, daß diese Erscheinung hinnehmen kann, weil letzten Endes doch die Siegerkraft des Idealisten das größere ist.

So erwuchsen uns zu dem „Urerlebnis der Akten“, das im Persönlichsten des Dichters lag, einzelne seiner dichterischen Motive in ihrer Entwicklung als gestaltende Kräfte seiner Dichtung hinzu: die Motive der Landschaft, der Liebe, der Großstadt, der Canaille — gestaltende Kräfte, die in ihrer organischen Verwachsenheit das Kunstwerk ausmachen. Sie führen uns jetzt in natürlicher Weise zu dem hinüber, was wir als besonderen Gedankengehalt des Werkes betrachten.

---

1) „Akten“, S. 338.
2) „Akten“, S. 314/15.

Kapitel III.

Würdigung.

---

1. Gedankengehalt.

Wir haben oben gesagt, Raabes Werke seien Weltanschauungsschöpfungen. Es tritt uns aus ihnen entgegen, was dem Dichter Sinn des Daseins und Geschehens, Wert und Unwert im Menschenleben bedeutete. Die ganze innere Haltung dieses Dichters deutet ja schon darauf hin, daß er ein geschlossenes Weltbild in sich trägt. Es ist in ihm ein In-sich-hinein-Grübeln wie bei den deutschen Mystikern, bei Luther, Fichte, oder um einen der Raabe so naheliegenden Malerzunft zu nennen, bei Thoma.

> Jakob Boehme und mein Freund Weitenweber würden dies Träumen ‚sich in sich hineinimaginieren' nennen,

heißt es in den Kindern von Finkenrode [1]). Aus dieser Innerlichkeit heraus sucht Raabe die ganze Welt zu begreifen, denn Weltanschauung ist ihm Sache eigenster Innerlichkeit. Sein dichterischer Schaffenstrieb läßt ihn dann die verborgenen Tiefen dieser Innerlichkeit zu klarer Gestaltung und dichterischer Form bringen, damit sich die Wahrheit des inneren Lebens ganz erschließe. Das alles ist Sache individuellster Überzeugung als das höchste, das wir suchen und haben, nicht wichtigtuende und gefällige Selbstbeobachtung, wie sie wohl moderne Literaten zeigen. Solches In-sich-Hineinleben setzt einen gewissen Hang zur Beschaulichkeit voraus, ein Still- und Festwerdenkönnen gegenüber dem, was von außen andringt. Solche Naturen sind die

---

[1]) Serie II, Bd. 2, S. 135.

wahrhaft *vornehmen,* wie es Raabe einmal nennt, und zu denen er selbst so sehr gehörte. Es ist in den „Alten Nestern", wo Vetter Just von sich sagt, er habe eine Stelle in sich, wo er im größten Tumult wie ein Stück Holz werde, während die anderen sich weiter abängsten.

> Das stille Licht des Mondes lag über uns und um uns, und der Vetter Just sprach, ohne es zu wissen, von dem Unterschied zwischen den vornehmen Naturen innerhalb der Menschheit und den gewöhnlichen. Er drückte sich eben nur schlecht aus, wenn er da von einem ton- und klanglosen Stück Holz sprach, wo er von der Stelle in seiner Seele hätte erzählen sollen, wohin keine Welle des vorbeifließenden Tages schlagen konnte [1]).

Das gibt dieser *vornehmen* Natur Raabes bei aller reichen Vielgestaltigkeit eine so wundervolle Geschlossenheit und zugleich dem Außen gegenüber eine gewisse Abgeschlossenheit, das eben ist es auch, was seinen Werken den einheitlichen Grundzug gibt, diesen „verschiedenen Variationen ein- und desselben Themas" [2]).

Und das Thema? Wir sehen, Raabe nimmt das Lebensgeschehen als einen Dualismus, oder besser, das Leben äußert sich für ihn in einem Dualismus. Aber letzten Endes sah doch auch Raabe, und sei es auch nur in der Sehnsucht, die beiden Seiten des Lebens zu einer zusammen, kraft seines Gefühls und Glaubens für und an das „wesentliche Eine", daraus alles kommt und wohin es zurück geht. Aber war er denn nicht Pessimist? Sah er nicht mit unerbittlicher Schärfe die Schattenseiten, Dunkelheiten, Niederungen des Lebens, und hat er es nicht klar ausgesprochen: *Das ist das Schrecknis in der Welt, schlimmer als der Tod, dass die Canaille Herr ist und Herr bleibt?* [3]) Gewiß, aber gerade deswegen könnte man Raabe auch einen Optimisten nennen; denn obwohl er tief und stark des Lebens Häßlichkeit und Leid fühlt und erkennt, hält er doch an seinem *Sternenglauben,* an dem, was wir Ideale nennen, fest, mit dem Lächeln der Entsagung und zugleich des unerschütterlichen Mutes, ist ihm die Sehnsucht und das Streben danach das Beste, das wir Menschen

---

[1]) „Alte Nester", Serie II, Bd. 6, S. 216.

[2]) Edmund Sträter, Wilhelm Raabes neues Buch [„Stopfkuchen"]. (Die Gegenwart, Bd. 39, S. 361 f., Berlin 1891.

[3]) „Schüdderump", Serie III, Bd. 1, S. 266.

haben können, ist er des Sieges, und sei es auch der des Unterliegens, gewiß. Vertrauen aber ist Mut, und Treue, von der wir oben sagten, sie mache Raabes Wesen aus, ist Kraft. Das sieht nicht nach Pessimismus aus. Daß dieser Mann bei einem Rätsel stehen bleibt, wenn er es eben nicht lösen kann, daß er das *Schrecknis* anerkennt und eine Harmonie nicht vortäuscht, wo sie nicht ist, daß er auch im Seelischen keine Kompromisse zu schließen gewillt ist, das hat ihn in den Geruch eines Pessimisten gebracht. Wir wollen hier nicht näher auf die Behauptung eingehen, Raabe sei, zum mindesten in gewissen Zeiten seines Lebens, ganz unter dem starken Einfluß Schopenhauers dichterischer Vertreter von dessen Lebensanschauung gewesen. Es ist viel darüber geschrieben und gestritten worden. Hier, im Hinblick auf die „Akten", erscheint uns das bedeutungslos. Wenn je ein Einfluß in diesem Sinne bestanden hätte, hier als 64jähriger war der bei einem innerlich so unabhängigen Dichter und Denker wie Raabe längst überwunden, als Einfluß, und was die Anschauung selbst betrifft. Die tragische Grundstimmung der „Akten" und das *Schrecknis,* daß auch hier die *Canaille*-Firma Trotzendorff Herr bleibt, ist kein Ausläufer Schopenhauerscher Beeinflussung auf die Lebensanschauung des Dichters. Das hatte Raabe eben erlebt, dies Tragische im Menschlichen, an sich selbst und durch seine dichterisch unendlich empfindungsfähige Seele auch an Andern. Wenn schon diese Lebensstimmung, -anschauung und -erfahrung einen Namen haben soll, so möchten wir hier Raabe nicht einen Pessimisten, sondern einen Tragiker nennen, dem als solchen der Konflikt von Wahrheit und Wirklichkeit, Ideal und Leben, schmerzhaft im Bewußtsein stehend, Problem seiner Schöpfungen ist[1]).

Charakter, Schuld, Schicksal.

Wir sahen, die tragische Grundstimmung der „Akten" war Raabe gekommen, als er seinen Lebensgehalt noch einmal prüfte und in ihm das Martyrium des Idealisten erkannte. Diese persön-

[1]) Es sagte einmal einer zu Raabe: „Sie sind doch einer der vorzüglichsten Humoristen, die ich kenne!" Da wurde Raabe sehr eklig und sagte: „Ich weiß garnicht, was die Leute wollen, ich bin kein Humorist, ich bin ein Tragiker." W. Blumenberg, Das Heimatliche bei W. R. „Mitteilungen", S. 122. (Nr. 4, 1913.)

liche Lebenserfahrung wurde gewissermaßen das Grundelement der Schöpfung und dichterisch verkörpert in der Gestalt Veltens. Aber um diesen Mittelpunkt herum schloß sich ein Ideenkreis, den es nun zu erfassen gilt. Am tiefsten führt in eine tragische Weltanschauung die Frage nach Schicksal und Schuld ein. Wie setzt sich nun Raabe mit ihr auseinander? Eng mit dieser Frage und ihr vorausgehend hängt zusammen die andere nach der Freiheit des Willens. Der naive Mensch sagt: frei bin ich, wenn ich tun kann, was ich will, und in diesem „was ich will" liegt das Freisein. Aber die Frage muß anders lauten: kann ich wollen? Wie ein Luther antwortet Raabe: nein, es gibt keinen eigenen Willen. Wie oft hat er das in dieser oder jener Form ausgegesprochen. Wir „machen" es nicht, es „wirkt" in uns, und kommen wir wirklich ins Erleben hinein, dann spüren wir, daß wir nichts dazu können. Wie es hier in den „Akten" Frau Feucht von Velten sagt:

> An meinem armen Velten habe ich erst als Neunzigjährige gelernt, daß es eine Dummheit ist, wenn man sagt: der Mensch braucht nur zu wollen. Dieser wilde Mensch konnte nicht mehr wollen [1]).

Das ist die *Gabe,* von der Meister Spörenwagen sagt:

> Ja, das gibt man sich nicht, das wird einem gegeben [2]).

Was wir wollen, das müssen wir wollen, was wir tun, müssen wir tun, weil wir „so" sind, unser Sosein ist unser Charakter, und unser Charakter ist unser Schicksal. Der Charakter des Menschen ist die unveränderliche Beschaffenheit des Willens, und er ist als solcher ganz individuell. Das ist das Goethesche Lebensprinzip von dem „Gesetz, danach man angetreten". An diesem seinem „Meister Autor", auch hier für die „Akten", hatte es Raabe in eindringlichster Anschauung erlebt, aus allen philosophischen Systemen, in die er sich je versenkte, trat ihm das entgegen: Wenn Spinoza als „Tugend" bezeichnet, was Erhaltung des eigenen Seins ist. „Unbedingt aus Tugend handeln ist nichts anderes, als nach den Gesetzen der eigenen Natur handeln" [3]).

---

[1]) „Akten", S. 414.

[2]) „Unruhige Gäste", Serie III, Bd. 2, S. 581.

[3]) Spinoza, Ethik, S. 192. (Philosophische Bibliothek, Bd. 92, 8. Aufl., Leipzig 1917.)

Oder was bei Fichte der individuelle Charakter der höheren Bestimmung des Menschen ist. Aus eigenstem Lebensgefühl heraus war auch Raabe nur dem Gesetz seiner Natur gefolgt, auch für ihn gab es hier keine Veränderung, sondern nur Entwicklung, wie es Vetter Just sagt, *dass es die Gelehrten wissen, wie man seiner Natur nach immer derselbe bleibt*[1]). Darum gibt es also auch nur die eine Schuld für den Menschen, die, gegen das Gesetz der eigenen Natur zu handeln. Veltens „Gesetz" lag im Gefühl. Er wollte es abtun, da wurde er schuldig, da verkletterte er sich. Daß er es aber tut, geschieht seinem Charakter gemäß; denn er hat die „Anlage", sich selbst zu zerstören. Das ist sein Schicksal. So ist Schicksal das, was wir sind, und jegliche Schuld kann also nur beim Charakter liegen. Am klarsten hat das Raabe im „Deutschen Adel" ausgesprochen, wo es heißt:

> Schuld haben sie beide nicht, weder der Mensch noch das Schicksal; sie passen nur immer ganz genau aufeinander[2]).

Hier in den „Akten" sagt Velten von Ellen:

> Unserm lieben Wildfang gebe ich gar keine Schuld; — kann man überhaupt einem Menschenkinde Schuld an seinem Schicksal geben?[3])

Unser Schicksal ist das große Geheimnis, in das hinein alle Wurzeln unseres Daseins hängen[4]). Aber eben, weil Schicksal und Charakter in Wechselbeziehung stehen, und der Charakter angeboren, unveränderlich ist, darum ist auch an dem Schicksal eines Menschen nichts zu ändern.

> Wenn nur nicht jeder Mensch sein eigen Schicksal hätte, das durch keine Liebe und Aufopferung, keinen Haß und Zorn eines andern geändert werden kann. — „Jawohl, da hast Du recht", seufzte der Vetter Just. „Man macht sich hier immer entweder zu viel oder zu wenig Illusionen von der Macht, dem guten oder bösen Willen seiner nächsten Umgebung und liebsten Freundschaft. Gegen das Schicksal, was einem angeboren ist, können sie nichts ausrichten, das steht fest — that is a fact, sagen wir drüben[5])."

---

[1]) „Alte Nester", Serie II, Bd. 6, S. 103.
[2]) „Deutscher Adel", Serie II, Bd. 5, S. 353.
[3]) „Akten", S. 339.
[4]) „Alte Nester", Serie II, Bd. 6, S. 269.
[5]) „Alte Nester", S. 129.

So kann auch Velten Ellen nicht aus ihrer Verkletterung erlösen, weil sie ihre „Lebensbedingungen“ da drüben hat, das heißt, ihrem Charakter gemäß jene glänzende Außenwelt suchen muß. Aber andrerseits ist es doch auch wieder in ihnen „angelegt“, daß sie einander suchen müssen bis zum Tod, so sehr sie sich auch dagegen sträuben mochten. Das ist noch stärker als Veltens starker Wille (S. 420), das steht eben *geschrieben,* daß er dem Geschöpfchen bis an der Welt Ende nachlaufen soll (S. 286). Das ist das Dämonische, das über dem Schicksal des Menschen waltet — im Goetheschen Sinn. So spricht denn auch Velten einmal, gerade im Zusammenhang mit dem Verse des *Lebenshelden* Goethe von *unserm Dämonium*[1]). Wie jeder höher stehende Mensch hat Raabe dies Dämonische in seinem Leben gespürt und erlebt, hat auch erfahren, daß es da etwas Überpersönliches gibt, was sich in dem Einzelnen auswirkt.

> Die Großen und Edlen werden sich immer abwenden und sagen: Das Beste gehört nicht zu uns, und wir wissen nicht, von wem wir es haben! — Was sind wir allesamt anders als Boten, die versiegelte Gaben zu unbekannten Leuten tragen[2]).

Darum lebt auch in ihm „die höhere Moralität“, handelt er nach dem Grundgesetz des „seligen Lebens“, das nach Fichte heißt: „Wolle sein, was du sein sollst, was du sein kannst, und was du eben darum sein willst[3]).“

Aber gerade, weil dies uns eignende Sein und Schicksal das Allerindividuellste ist, das wir haben, das uns uns selbst zu leben zwingt und nichts anderes sonst, darum wissen wir auch so wenig um den andern Menschen neben uns, um sein Wesen und sein Schicksal, und auch aus diesem Gesichtspunkt heraus kann man niemand Schuld geben. Wir denken uns unser Leben aus oder schauen auf es zurück mit dem Empfinden: wenn wir das oder das tun würden oder getan hätten, ob sich nicht alles anders, besser gemacht hätte? Wie es Raabe hier in den „Akten“ sagt:

---

[1]) „Akten“, S. 368.

[2]) „Abu Telfan“, Serie II, Bd. 1, S. 91.

[3]) Fichte, Anweisung zum seligen Leben, S. 533. (Sämtl. Werke, hrsg. von J. H. Fichte. Bd. 5, Berlin 1845.)

Ach, wie häufig geschieht das, daß wir seufzen: „Ja, wenn das und das anders gewesen wäre, so hätte sich Alles so leicht zum Besseren — zum Besten wenden können! Es war ja so einfach, es lag ja so vor der Hand! Man brauchte in der und der Stunde, in dem und dem Augenblick nur zuzugreifen, um das Richtige für einen ganzen langen, guten, glückseligen Lebensweg zu treffen. Eine Wendung von der Rechten nach der Linken, oder umgekehrt, genügte vollständig, wenn wir nicht so blind, so dumm gewesen wären!" — Was wissen wir aber eigentlich hierüber? (S. 304).

Darum kann auch Karl Krumhardt, als er darüber nachsinnt, wie wohl Veltens Leben geworden wäre, wenn er Leonies Liebe gespürt hätte, zwar sagen:

Wie schade, wie schade war es, daß er auch jetzt von den Augen, die ihn aus dem Verborgenen auf allen Wegen und bei allen Worten begleiteten, nichts wissen sollte,

aber er muß hinzufügen, was ja schon in dem „sollte" liegt: *nach dem Willen des Geschicks*[1]). Doch weiß der alte Raabe für all dies nutzlose Plänebauen im Menschenleben ein mildes Wort:

„Es kommt immer ganz anders!" Das ist das wahrste Wort und im Grunde zugleich auch der beste Trost, der dem Menschen in seinem Erdenleben mit auf den Weg gegeben worden ist[2]).

Ist dieses Nichtwissen ums eigene Schicksal mitunter ein Glück oder Trost, so ist das Nichtwissen um das innerste Leben derer, die uns die Liebsten sind, allerschmerzlichste Tragik. Wir wissen alle so wenig Bescheid umeinander! Spörenwagen sagt:

Was wissen Bruder und Schwester, Mutter und Kind, Mann und Frau voneinander?[3])

Das schafft die Einsamkeit, in der wir alle leben. Wie stark in Raabe das Bewußtsein dieser Einsamkeit war, werden wir auch noch in anderem Zusammenhang sehen.

Illusion, Traum, Glück.

Ist unser Handeln nichts als Tatwerdung unseres Wesens, so können wir uns selbst in unserm Tun erkennen. Das kann ein Schrecknis sein. Vielleicht ist der Mensch glücklich, der sich über des Menschen Natur nicht ganz klar ist. Schopenhauer meint, die

[1]) „Akten", S. 322.
[2]) „Gutmanns Reisen", Serie III, Bd. 4, S. 426.
[3]) „Unruhige Gäste", Serie III, Bd. 2, S. 581.

Bitte: Und führe uns nicht in Versuchung! heiße nichts anderes als: Laß mich nicht sehen, wer ich bin[1]). Raabe sagt im „Alten Proteus":

> Unsere tägliche Selbsttäuschung gib uns heute[2]).

Wer so tief wie Raabe alle seelischen Leiden erlebt hatte, der weiß auch alle die Tröstungen, die dem Menschen gegeben sind. So sagt denn hier in den „Akten" die Frau Doktorin das freie, schöne Wort:

> Auch die Illusion gehört eben zu den Mitteln, die Erde grün zu machen und schön zu erhalten[3]).

Raabe, der so klar Unechtes von Echtem, Falsches von Wahrem, Trügerisches von Wesentlichem unterscheiden konnte, weil eben das Gefühl für Echtes, Wahres, Wesentliches so stark in ihm war, der weiß, die Illusion, die uns fähig macht, das Leben lächelnd zu erleiden und uns den Glauben an den Sieg in die Brust gibt, ist ein Mittel Gottes, ein wunderliches, ein schönes.

> Wir wären oder würden allesamt wahnsinnig, wenn es uns nicht gegeben wäre, im ewigen Sturm, der uns umtreibt, dann und wann an Windstille zu glauben und das, was nie ist und sein kann, für ein Wirkliches zu nehmen[4]).

Das, was nie ist und sein kann, für ein Wirkliches zu nehmen — das ist tiefstes Seelengeschehen bei Raabe, hier in den „Akten" verkörpert in den Menschen, deren Seelen eben die tiefsten und reichsten sind, die an Windstille im großen Sturm und an den Sieg glauben: Velten und seine Mutter. Aber

> es gibt auch Illusionen der Verneinung. Sie nehmen überhaupt wunderliche Formen und Farben an, unsere — Täuschungen im Dasein auf dieser Erde[5]).

Es kommen nicht nur Tage, Zeiten, in denen die *Narrenjacke der Illusionen* einmal zerreißt, wie es etwa Fräulein Adelaide von Saint Trouin geht, von der es heißt, als sie die Welt einmal „nüchtern" sieht:

[1]) Schopenhauers sämtl. Werke, Bd. 1, S. 472, hrsg. von Ed. Grisebach, Reklam, Leipzig 1890.

[2]) „Vom alten Proteus", Serie II, Bd. 4, S. 566.

[3]) „Akten", S. 315.

[4]) „Deutscher Adel", Serie II, Bd. 5, S. 328.

[5]) „Akten", S. 259.

Ein jeglicher hat solche Tage, an welchen ihn alle Illusionen verlassen, an welchen der Pomp, die Pracht und das Vergnügen seines Daseins stückweise von ihm abfallen, Tage, an welchem er zwar nicht minder sich täuschen läßt, jedoch nicht durch den lachenden Schein und das behagliche Blendwerk, durch welches für gewöhnlich gütige Götter seinen Pfad bunt machen und verkürzen [1]).

Es gibt auch Menschen, die gar keine Illusionen haben oder eben Illusionen der Verneinung, in Raabes Augen Menschen, die in all ihrer tüchtigen Nüchternheit doch eben bitter arm sind. Vater Krumhardt gehört zu ihnen. Er selber macht sich keine Illusionen, und also sind ihm auch *die Illusionen des Nebenmenschen vollkommen unerfindlich und also auch unbegreiflich* (S. 258). Darum sind ihm diese *Phantasiemenschen* unverständlich, die so närrisch auf den Wolken und ihren Hirngespinsten über den Erdboden im blauen Himmel umherfahren. Sie leben alle in und von ihren Träumen, diese Phantasten, und zeigen damit, wie naturhaft und dichterisch zugleich ihr Wesen ist. Auch ihr Schöpfer Raabe selbst ist solch „Träumer." Das spricht sich in fast allen Werken aus. Das Leben ein Traum und wir alle Träumer im Traum der Welt, oder wie es der greise Meister Thoma, der unter den Malern Raabe vielleicht zunächst wesensverwandteste, — nicht, wie man wohl auch geäußert hat: Spitzweg — es einmal sagt: „Die Seele flattert zwischen Zeit und Ewigkeit, von Traumbildern umschwebt, die sie bald ängstigen, bald durch Lieblichkeit erfreuen; sie führen sie in Himmel und Hölle. Die Seele muß ihre Träume nehmen, wie sie ihr geschickt werden . . ., sie ist nicht verantwortlich dafür, sie sind ihr Schicksal mit seinen Freuden und mit seinem Leiden. Die Träume gehen aus dem Gewebe von Ursache und Wirkung hervor, in das jede Seele bei ihrer Ankunft auf der Erde verflochten wird" [2]). Schon in der „Chronik der Sperlingsgasse" spricht Raabe von diesem Traumleben.

Verkehrt auf dem grauen Esel „Zeit" sitzend, reitet die Menschheit ihrem Ziele zu Horch, wie lustig die Schellen und Glöckchen am Sattelschmuck klingen, den Kronen, Tiaren, phrygische Mützen — Männer- und Weiberkappen bilden. Welchem Ziele schleicht das graue Tier entgegen? Ist's

---

[1]) „Schüdderump", Serie III, Bd. 1, S. 84.

[2]) Hans Thoma, Die zwischen Zeit und Ewigkeit unsicher flatternde Seele, S. 7 (Jena 1907).

das wiedergewonnene Paradies; ist's das Schafott? die Reiterin kennt es nicht; sie — will es nicht kennen! Das Gesicht dem zurückgelegten Wege, der dunklen Vergangenheit zugewandt, lauscht sie den Glöckchen, mag das Tier über blumige Friedensauen traben oder durch das Blut der Schlachtfelder waten — sie lauscht und träumt! Ja sie träumt. Ein Traum ist das Leben der Menschheit, ein Traum ist das Leben des Individuums. Wie und wo wird das Erwachen sein? [1])

Aber diese Frage schweigt bald vor dem Glück, das das Träumen ins wache Leben trägt, vor der tief-innerlichen *Beruhigung*, die Raabe im „Hungerpastor“ [2]) in jenen wundervollen Rhythmen ausspricht:

Nun ist's geschehen; —
Aus allen Räumen
Hab' ich gewonnen
Ein holdes Träumen.
Nun sind umschlossen
Im engsten Ringe,
Im stillsten Herzen
Weltweite Dinge.
Lichtblauer Schleier
Sank nieder leise;
In Liebesweben,
Goldzauberkreise —
Ist nun mein Leben.

Aus allen Räumen ein holdes Träumen — das wird dem *gegeben*, der still genug wurde, auf den innersten Herzschlag der Dinge zu horchen, dessen Augen, diese Eingangstore der Seele, den *lichtblauen Schleier* zu sehen vermögen, der eben nur für den niedersinkt, der ihn zu schauen vermag. In wunderlichen Menschenhüllen wohnt dies Traumglück oft! Da ist der närrische Täubrich Pascha, der *träumende* Schneider, der im sonnigen Wald, mitten im tiefsten Wohlbehagen weinend und seufzend sich fragt, ob das alles auch wahr ist und kein Traum, und dem dann Hagebucher antwortet:

Wer weiß von der Welt, in der er lebt und von sich selber mehr als dieser Kamerad hier hinter mir? Da lachen sie im Sonnenschein und treiben ihre Spiele, solange sie jung sind; da wühlen sie alte versunkene Steine,

---

[1]) „Chronik der Sperlingsgasse“, Serie I, Bd. 1, S. 24/25.
[2]) S. 650.

einen Traum im Traum, hervor, und alle glauben sie an ihr Spielzeug, nur dieser kluge Gesell hinter mir will nicht an das seinige glauben und nennt sich selber einen Narren [1]).

Hier verkörpert sich das Sinnen und Erleben des Dichters über alles Traumhafte und von allem Erträumten mit seiner herben Tragik und seinem närrischen Glück in einer wundersamen Gestalt, die noch niemand eigentlich so recht zu deuten vermocht hat. Immer tiefer wächst das gütige Herz des Dichters in die Überzeugung hinein, daß man den Menschen ihre Illusionen nicht nehmen soll, — treibt Mutter Natur nicht selbst ihr Spiel mit den Illusionen, ihr göttlich-freundliches? Wie der naturhafte Goethe es von ihr sagt: „Sie freut sich an der Illusion. Wer diese in sich und andern zerstört, den straft sie als der strengste Tyrann" [2]) — daß das Träumen das Leben übergoldet. Aber es ist nicht etwa so, daß es uns betäubt und lähmt, uns hinwegführt aus der Wirklichkeit. Nein, gleichzeitig zu ahnen und zu wissen, gleichzeitig da zu sein und doch entrückt, zu träumen und doch darüber und darin sehend zu denken, eins im andern — das ist Natur und Geist zusammen in seiner Einheit.

Wir grübeln viel, wir gebildeten, klug, d. h. dumm gewordenen Menschen, über den Schein in dieser Welt, der sich den Anschein des Wesens gibt; ach, wenn er nur schön war, dieser Schein, wer möchte ihn missen wollen aus seinen Tagen? Wer möchte nicht dumm, d. h. klug gewesen sein, wenn auch nur in den Tagen, da er noch jung war?! [3])

Wenn er nur schön war! — Das quillt aus einem wissend stillen Herzen, das ist das „Romantische" in diesem Realisten! So klingt denn in den „Akten", wie alles zusammenfassend, das Wort der Frau Doktorin:

Was haben wir vom wachen Leben mehr als unsere Träume? [4])

Das sagt die Frau, deren Sohn ihr den *freundlichen Daseinstraum* nicht stören will (S. 381). Von hier aus erkennen wir auch, was Raabe unter „Glück" versteht. Kein Glück im Sinne der Welt. Das haben gerade die feinnervigsten unter den

---

[1]) „Abu Telfan", Serie II, Bd. 1, S. 408/09.

[2]) Goethe, „Die Natur", Fragment. W. A. II, Bd. 11, S. 7, Z. 9.

[3]) „Alte Nester", Serie II, Bd. 6, S. 19.

[4]) „Akten", S. 279.

Menschen, wie etwa ein Velten Andres nicht, deren Krone doch immer nur eine Dornenkrone sein kann. „Glücklich“ sind doch eigentlich nur die Menschen, in denen ein großes Sehnen lebt, denen das Ersehnte im Sehnen schon Erfüllung ist.

> Es ist ein wundersam Ding um des Menschen Seele, und des Menschen Herz kann sehr oft dann am glücklichsten sein, wenn es sich so recht sehnt[1]).

Das erhält den Menschen wach, daß er nicht stumpf wird, das gibt ihm aber auch Befreiung von der Sucht nach den Dingen, die nicht zum „Wesen“ gehören. Sehnen heißt Schmerzen tragen, aber diese Schmerzen wollen um eben dessen willen, wonach man sich sehnt. Hier liegt die wahre Überwindung des Pessimismus: dem Schweren nicht ausweichen, durch Schmerz und Leid durch wollen. Das Tragische anerkennen und ihm sein Recht geben — weil alles ja nur der Ursprung, die Vorbedingung neuen Wachsens, neuer Sehnsucht, schaffender Kraft ist. Im Dunkeln das Licht zu sehen, im wirren Kampf der Stille nicht verlustig zu gehen, oder wie es Meister Eckehart einmal sagt[2]):

> Ein Leben der Rast und der Ruhe, in Gott geführt, ist gut; ein Leben voller Schmerzen, in Geduld gelebt, ist besser: aber Rast zu haben in einem Leben voller Schmerzen, das ist das Allerbeste

Raabe drückt das einmal, als er den Unterschied zwischen Adelaide von Saint Trouin und Tonie Häußler kennzeichnet, in dem Sinne aus:

> Was bei dem Fräulein ein krankhaftes, kindisch unverständiges Abzappeln aus einem unbegriffenen Zustande nach dem andern war, das wurde in Tonie zu dem stillen, tiefverborgenen Heimweh, der melancholischen Sehnsucht nach Ruhe und Licht, die allein nur, und auch nur in vereinzelten Momenten, das Reich der Ruhe und des Lichtes in der Seele des Menschen aufbaut[3]).

Rast haben — Raabe nennt das Gelassenheit. Es war ein tiefes Sehnen in diesem Manne, das Stete, Bleibende, das, was Dauer haben wird, aus dem Lärm in die Stille, aus der Unruhe in die Geborgenheit zu retten.

---

[1]) „Hungerpastor“, Serie I, Bd. 1, S. 514.

[2]) Meister Eckeharts Schriften und Predigten, hrsg. von H. Büttner, S. 112, (2 Bde., Jena 1903 und 1909).

[3]) Schüdderump, Serie III, Bd. 1, S. 183.

Oh, in dieser fahrigen Welt eine Philosophie des Stillehaltens, Stilleseins, Stillebleibens

heißt es in den „Gedanken und Einfällen" (S. 564). Das war kein dem Kampf Ausweichen, kein schwächliches Zurückziehen aus dieser Welt, so *fahrig* sie auch sei. Denn

nicht wie andere Erdgeborene begnügte er sich damit, zu seufzen: es ist ein elendes Dasein! sondern er fragte dabei nach dem Warum, und das ist unter allen Umständen ein zwar recht verdienstliches, jedoch zugleich ein mißliches Ding, und häufig schmerzhafter, als dieses elende Dasein selber[1]).

Komödie, Maske, Einsamkeit.

So braucht er in diesem elenden Dasein dies Stillehalten, Stillesein, Stillebleiben gerade, weil er mitten im Kampf steht. Das Leben ist ja eine Bühne, auf der jeder die ihm zugeteilte Rolle spielen muß, ob er will oder nicht. Nirgends hat Raabe das so klar gesagt, wie hier in den „Akten". Ganz deutlich tritt uns hier aus seinen Worten seine Lebensanschauung zu Tage.

Auf der Bühne des Lebens hört man eben nicht vor jedem Szenenwechsel die Klingel des Regisseurs. Man findet sich zwischen den gewechselten Kulissen und vor dem veränderten Hintergrund und verwundert sich garnicht. Ob man sie gut oder schlecht spielt, seine Rolle ist Jedem auf den Leib gewachsen und das jedesmalige Kostüm gleichfalls. Nur in seltenen stillen Augenblicken gelangt wohl ein und der andere dazu, sich vor die Stirn zu schlagen: „Ja, wie ist denn das eigentlich? War das sonst nicht anders um dich her und in dir? Wie kommst du zu allem diesen und gehörst du wirklich hierher, und ist das nun Ernst oder Spaß, was du jetzt hier treibst oder treiben mußt? Und wem zuliebe und zum Nutzen?"

Das sind dann freilich sehr kuriose Gedankenstimmungen. Wie aus einem unbekannten schauerlichen Draußen haucht das vor den Theaterlichtern Einen fremd und kalt an, meistens, wenn die Bühne einmal um einen her leer geworden ist; aber dann und wann bei gefüllter Szene im Gewühl der Edlen, Ritter, Bürger, Damen des Hofes, der Mönche, Herren und Frauen, Herolde, Beamten, Soldaten, kurz, des ganzen zu dem ewig wechselnden und ewig gleichen Schauspiel gehörigen Volksspiels. Und so rasch als möglich fort damit! Dergleichen Nachdenken stört sehr bei der Durchführung der zugeteilten Rolle, bringt nur Stockungen hervor und ein verehrliches Publikum, von der Hofloge bis zu den höchsten Galerien, zu einem ironischen Lächeln, bedauernden Achselzucken, wiehernden Hohnlachen, Pfeifen und Zischen.

---

[1]) Schüdderump, Serie III, Bd. 1, S. 184.

> Und mit vollem Recht! Es ist ein schweres Eintrittsgeld, das man für die Tragikomödie des Daseins zu erlegen hat. „Paß auf dein Stichwort, du da, König oder Narr da auf den Brettern, und störe uns das Behagen nicht, von Vergnügen kann ja so schon wenig die Rede sein[1])!“

Ganz eng mit dieser Auffassung Raabes vom Leben und der Stellung des Einzelnen in ihm hängt eine andere zusammen vom seelischen Leben im besonderen und seinen Äußerungen von einem Menschen zum andern, und sie führt uns ganz nah an die Tiefe und Eigenart dieses Dichters heran. Es ist der Gedanke, daß wir eine ganz bestimmte Maske tragen — um in dem oben ausgeführten Bilde zu bleiben — tragen müssen, daß wir *Komödie* spielen, spielen müssen. Das müssen besonders die Menschen, die mit empfindungsfähiger Seele, mit feinen Nerven, mit Leidenschaftlichkeit des Gefühls, mit *leichtbewegtem Herzen* den Erschütterungen des Lebens eher und leichter ausgesetzt sind als andere gröbere, gleichmäßigere, gleichmütigere Naturen. Es ist gewissermaßen ein Akt der Notwehr, den die Natur da mit sich selbst vornimmt, um sich zu schützen vor ihren eigenen Zerstörungsmöglichkeiten. Was für eine Maske der Mensch sich aufsetzt, das hängt davon ab, was für ein Charakter er ist, und was er in sich zu beschützen hat oder bewahren will. Der wird den Unerschütterlichen „spielen“, der innerlich zu zerbrechen droht, und der den Heiter-Gelassenen, in dem das Grauen des Lebens zittert. Johannes Wachholder sagt:

> Ich sehe mich, einen blöden Grübler, der sich nur durch erborgte und erheuchelte Stacheln zu schützen weiß[2]).

Wie oft, wie oft finden wir das bei Raabes Menschen — und bei ihm selbst — daß sie am härtesten scheinen (wollen), wo sie am weichsten sind. Darum wird keiner von ihnen zum Lügner, zum Schauspieler im schlechten Sinn. (Nur einmal hat Raabe und zwar mit eindringlichster Wucht solchen „Schauspieler“ gestaltet, den Schauspieler des Gefühls Eckbert Scriewer im „Kloster Lugau“; hier ist die Maske wahrhaft Lüge.) Es ist Stolz und Scham zugleich. Sie lassen alle nicht gern in sich hinein sehen, die Raabeschen Menschen, und sie können schlecht unmittelbar aus

---

[1]) „Akten“, S. 348.

[2]) „Die Chronik der Sperlingsgasse“, Serie I, Bd. 1, S. 15.

sich herausgehen. Was man volkstümlich „offenherzig“ nennt, das sind sie alle nicht, sondern von jener im besonderen norddeutschen Verschlossenheit, die ihnen halb Naturanlage, halb Selbstschutz ist. Oft ist es auch die Furcht, mit dem Innerlichsten und Ernstesten, was man hat, sich lächerlich zu machen in den Augen dieser auf das Oberflächliche gerichteten Welt.

> Wir sind doch törichte Menschen! Wie oft durchkreuzt die Furcht vor dem Lächerlichwerden unsere innigsten, zartesten Gefühle! Man schämt sich der Träne und — spottet; man schämt sich des fröhlichen Lachens und — schneidet ein langweiliges Gesicht; die Tragödie des Lebens sucht man hinter der komischen Maske zu spielen, die Komödie hinter der tragischen; man ist ein Betrüger und Selbstquäler zugleich [1]).

Doch dieses *Komödiespielen* wird bei denen noch einen andern Grund haben, die da wissen, ihr inneres Elendsein ist nicht nur eine Qual für sie selbst, sondern auch für die, von denen sie geliebt werden, und die sie lieben. Die Maske um der Liebe willen, das Prahlen aus Güte und zartester Rücksichtnahme — mit innerster Anteilnahme gestaltet Raabe dieses Motiv immer wieder. So täuschen sich in „Einer aus der Menge“ Anna und ihr junger, sterbender Geliebter gegenseitig Heiterkeit und Frohsinn vor, damit sie sich wenigstens für Augenblicke über das Grauen vor der Trennung hinweghelfen. Raabe nennt das *eine wahrhaft göttliche Komödie* [2]). Wie erklingt im „Schüdderump“ immer wieder das Wort vom *Komödiespielen,* wie heiter klingen Tonies Briefe, und wie nahe ist sie dem Tode. Sie hat immer Komödie spielen sollen, und sie weiß, daß man an einer Rolle wie die ihrige wirklich stirbt [3]). Auch Velten Andres spielt eine wahrhaft göttliche Komödie, auch er stirbt an seiner Rolle. Aus innigster Liebe zu seiner alten Mutter spielt er den lachenden Weltüberwinder mit dem leichtbewegten, unverwundbaren Herzen, damit das Licht, das ihr in ihrem still-tapferen, lieben, schönen Leben von ihm ausgegangen ist, nicht ausgehe, soweit es an ihm liegt [4]). Um sich die Fliegen — will sagen die Narren abzuwehren, hält er an dem Scherzwort vom Ausschlafenmüssen fest. Der Mutter darf er die

[1]) „Die Chronik der Sperlingsgasse“, Serie I, Bd. 1, S. 144.

[2]) „Einer aus der Menge“, Serie I, Bd. 2, S. 408.

[3]) „Schüdderump“, Serie III, Bd. 1, S. 388 f.

[4]) „Akten“, S. 368.

innere Zerrüttung nicht zeigen. Auch sie hatte Komödie vor ihm gespielt, als er tief im Elend steckte: sie hatte ihm ihre auch in Angst und Sorge immer sonnigen Briefe geschrieben. An ihrem Sterbebette ist es Veltens einziger Trost: er habe seine Rolle gut gespielt.

> Sie schläft ein in der Gewißheit, mich mit einem Herzen so reich, so leichtbewegt, so fest, so siegessicher, so unverwundbar wie das ihrige zurückzulassen . . .[1])

Sich selbst gegenüber spielt Velten auch Komödie. Er glaubt *gefühllos* zu sein und hat doch all seine Gefühlsweichheit nicht erhärten können.

Wie quillt diese Anschauung, daß wir Masken tragen und tragen müssen, aus einer Seelentiefe und Seelenwärme bei Raabe, die so recht eigentlich sein dichterisches Gemüt ausmacht. Er weiß, *die Wirkungen in der Welt gehen doch hauptsächlich von einem zu dem andern,* da kann das Rolle spielen ein Mittel der Liebe sein oder der Notwehr. Aber gleichzeitig tritt uns doch aus dieser Anschauung das eine klar hervor, das wir schon oben als bezeichnend für Raabes Natur empfanden: sein tiefes Einsamkeitsbewußtsein und sein ebenso starkes Einsamkeitsbedürfnis. „Leben heißt tief einsam sein“ [2]). Dies Hebbelwort galt für Raabe in jeglichem Sinn. In den „Leuten aus dem Walde“[3]) hat er es selbst am schönsten ausgesprochen, was Einsamkeit, die starke Göttin, alles bedeuten kann. Die Wirkungen ihrer Macht sind grenzenlos im Guten wie im Bösen. Mutter der Kunst, der Weisheit und des Heldentums ist sie. Die Einsamkeit des Schaffens — wie jeder Künstler hatte Raabe sie schmerz- und lustvoll erlebt.

> Im Augenblick, wo der rechte Künstler schafft, hat er weder Weib noch Kind und am allerwenigsten Freunde[4]).

Die Einsamkeit der Weisheit und des Heldentums — wir sahen schon oben: durch seine Sonderart, durch den Mut zu sich

---

[1]) „Akten“, S. 381.

[2]) Hebbel, „An die Jünglinge“. Sämtl. Werke. Historisch krit. Ausgabe besorgt von Richard Maria Werner, S. 237 (Bd. 6, Berlin 902).

[3]) „Die Leute aus dem Walde“, Serie I, Bd. 5, S. 697.

[4]) „Gedanken und Einfälle“, Serie III, Bd. 6, S. 579.

selbst und durch die Treue gegen sich selbst und die Idee hatte Raabe auch diese dunkelfarbige Seite des Schleiers der Göttin über seinen Augen hängen gespürt. Daß sie ihm trotz aller Schmerzen, die sie gibt, bona Dea, die gute Göttin des Lebens, ist, das beweist, welche Kraft in diesem Manne lebte, welcher Wille zum Leid um der Reife willen, die aus ihm kommt, welche Überwinderstärke. So sind denn alle seine Menschen mehr oder weniger einsame Wanderer im gnadenlosen Wald der Welt, am meisten Velten Andres, der Idealist. Er hat zu feine Nerven mitbekommen und muß nun so sein Leben führen und so zu Ende kommen, wenn er nicht als aller Narr oder im Irrenhause zugrunde gehen wollte [1]).

Solche Naturen müssen von vorherein einsam sein, einmal, eben aus dem Egoismus ihrer Natur heraus, (hier nicht im schlechten Sinne. Frau Feucht sagt: *Es musste eben auch einmal einen solchen Egoisten zu euch anderen, wenn auch nur der Rarität wegen, in der Welt geben* [S. 412]) zum andern, weil es Lebensgesetz alles Außergewöhnlichen ist. Keine Freundschaft, keine Liebe entreißt ihn diesem Alleinsein. Er will ihm auch garnicht entfliehen. Ja, sein Streben, *gefühllos zu werden,* birgt in sich doch auch das Streben, die Einsamkeit = Freiheit wieder zu erlangen, die ihm in seiner Liebe zu Ellen Trotzendorff und auf der Fahrt nach dem Glück verloren ging, gehen mußte. Dies Wissen der Einsamkeit, dies Wollen der Einsamkeit und dies Ertragenkönnen der Einsamkeit lebt ja schon ahnend in ihm als Junge, da er sich beim Sternschnuppenfall einen Tod auf Salas y Gomez, das heißt einen einsamen Tod wünscht. Er hat Menschen und Dinge nie nötig gehabt, *er sah durch sie hindurch in seine Welt hinein auf seine Weise* [2]), er will sich sein Selbst, seine Seele bewahren auch vor der Gebundenheit, die die Liebe bedeutet. Als er tot ist, da kann der Freund von ihm sagen:

> Er hat die Welt überwunden und ist mit sich allein gestorben,

und die Geliebte:

> Er ist allein geblieben bis zuletzt, mit sich selber allein [3]).

---

[1]) Vgl. „Akten", S. 412.

[2]) „Akten", S. 305.

[3]) „Akten", S. 308 und S. 219.

Auch im Tode, in der Stunde des Sieges, einsam, oder gerade dann. Das kann wohl noch Glanz in die Augen, Lächeln um den Mund zaubern, wenn die Liebe nun doch noch kommt, aber bis ins innerste Einsamsein dringt das nicht, noch weniger vermag es dies etwa aufzuheben länger als einen flüchtigen, trügerischen Augenblick. So gesehen, ist Veltens Sterben wirklich Überwindung der Welt. Seine Zerstörung des Hausrats war seine Verkletterung, sein einsam-stolzes Dem-Tod-Entgegengehen sein Sieg.

Tod, Weltüberwindung.

Damit offenbart sich uns, welchen Sinn in diesem Zusammenhang der Tod für Raabe hatte, und was er unter „Weltüberwindung" verstand. Wir wissen es ja, wie das Problem des Todes fast alle Werke Raabes durchzieht. Raabe hat öfter die Äußerung fallen lassen, es würde sich lohnen, einmal zu untersuchen, wie er den Tod in seinen Werken behandle[1]). Wir wollen uns hier nur die Auffassung des Todes in den „Akten" begreiflich zu machen versuchen. Es ist das Sterben gewissermaßen die letzte große Prüfung, die das Leben uns abverlangt. Im Angesicht des Todes offenbart unser Selbst seine wahre, aller Zufälligkeiten, Täuschungen bare Natur.

> Über den Tod kommt jeder leicht hinweg, aber mit dem Sterben ist's eine andere Sache[2]).

Der Tod ist der Übel größtes nicht; er gibt ja das ganz, wovon der Mensch im Leben immer nur ein Stück haben kann, damit freilich das Beste: — Ruhe[3])! Das Leben ist der größere Schmerz. Darum:

> da man in das Leben sich hat fügen müssen, wieviel leichter sollte man sich in den Tod fügen können[4]).

---

[1]) Vgl. Max Adler, „Der Tod in Wilhelm Raabes Dichtung", worin Darstellung und Auffassung des Todes leider nur bis zu dem Werk „Ein Frühling" 1856/57 behandelt wird.

[2]) „Gedanken und Einfälle", Serie III, Bd. 6, S. 559.

[3]) „Gedanken und Einfälle", Serie III, Bd. 6, S. 572.

[4]) „Gedanken und Einfälle", Serie III, Bd. 6, S. 558.

Wir verstehen nun auch den Sinn von Veltens Tod. Das Wandern nach dem Ideal, das Sehnen und Ringen um das „Wesen“ in dieser Welt, hört erst auf, wenn das wilde, leichtbewegte Herz auslöscht, im Tode. Der Tod ist dann nicht nur Erlöser, er ist auch Erfüller. An das Sterbebett tritt, was eigentlich zu uns gehörte und sich im Leben von uns verloren hatte; dort keimt das Verstehen für den Sinn alles Geschehens; dort bedürfen wir nichts mehr, auch nicht des Zeichens unseres Sieges. Wenn für jeden die Stunde kommt, wo er die Sterne preist, wenn keiner ewig ausgeschlossen bleibt, wenn für jeden der Augenblick kommt, wo alles ausgeglichen, alles gut ist — ein Gedanke, der „Die Leute aus dem Walde“ durchzieht — dann ist dies für manchen die Stunde des Todes. So für Velten Andres. Hier im Tode offenbart er sich wirklich als einer der wirklich großen Herren, von denen Raabe sagt, *sie knöpfen erst im Tode ihren Oberrock auf, um ihren Stern zu zeigen*[1]. Darum hat er auch noch in seinem Frieden genau denselben Zug um Mund und Nase, der schon im Leben Zeichen seiner Überlegenheit — seiner Einsamkeit war. So ist Veltens Tod nicht etwa ein künstlerisches Mittel, um die Handlung zum Abschluß zu bringen, kein formales Prinzip, sondern er gehört zu tiefst hinein in den Gehalt dieser Dichtung, ihren letzten Sinn offenbarend.

> Es ist eine Glocke, die klingt über alle Schellen; wer in der rechten Weise still sein kann, der wird sie wohl vernehmen; für die heißeste Stirn hat das Schicksal ein kühlend Mittel; dem einen legt es eine weiche Hand darauf, dem andern einen klaren Schein und zuletzt allen eine Erdscholle,

sagt Frau Claudine[2]. Wir stehen hier im Kern der Lebensanschauung Raabes, und alles, was dieser Weltweise sonst über den Tod gesonnen und vom Sinn des Todes erlebt hat, das faßt sich für uns zusammen in dem einen großen Wort[3], das in unsere Kriegstage mit ihrem großen Sterben wie eine Offenbarung deutschen Seelenlebens klingt:

> Es ist deutscher Adel, den Tod nicht zu ernst zu nehmen.

[1]) „Gedanken und Einfälle“, Serie III, Bd. 6, S. 559.
[2]) „Abu Telfan“, Serie II, Bd. 1, S. 166.
[3]) „Deutscher Adel“, Serie II, Bd. 5, S. 356.

Als wir sahen, welchen Sinn Veltens Tod für den Gehalt der Dichtung hat, beantwortete sich uns eigentlich schon ganz von selbst die Frage, was Raabe unter Weltüberwindung verstand. *Er hat die Welt überwunden und ist mit sich allein gestorben*[1]), heißt es von Velten, und *ohne Eigentum an der Welt*[2]). Also frei von den Dingen dieser Welt, von jedem Besitz, der uns an sie fesselt. Das darf nicht dazu führen, die ethischen Werte des Eigentums zu übersehen oder zu leugnen, — das eben war ja Veltens Verkletterung, daß er sie zerstören wollte — aber es muß gewissermaßen im besten Sinne des Wortes Spiel mit dem Leben sein, weil frei über ihm stehend als sein Herr. *Weltüberwinder von Leichtsinns Gnaden* wird Velten genannt. Zu diesem Spiel gehört eben jener lächelnde Leichtsinn, der die ursprünglichste Gabe der großen Lebensformer ist, der da Glauben hat wie das Kind. Und *mit sich allein* — das will doch wohl heißen: von den Dingen zum Urgrund des Seins, von der Mannigfaltigkeit zur Einheit, von der Allgemeinheit zum persönlichen Gesetz zurückgekehrt sein und damit zum göttlichen, denn das entwickeln oder vollenden wir: Die in uns angelegte Gottesidee. Es ist die Boehmesche Erlösung, die Rückkehr ins Eine:

> Kein Ding kann in sich selbst ruhen, es gehe denn wieder in das Eine, daraus es gegangen ist. Das Gemüt hat sich von der Einheit gewandt in eine Begierde zur Empfindlichkeit, zu probieren die Schiedlichkeit der Eigenschaften. Dadurch ist ihm die Schiedlichkeit und der Gegenwille entstanden, welche nun das Gemüt beherrschen. Und davon kann es nicht entlediget werden, es verlasse denn sich selbst in der Begierde der Eigenschaften und schwinge sich wieder in die allerlauteste Stille und begehre, seines Wollens zu schweigen, also daß der Wille sich über alle Sinnlichkeit und Bildlichkeit in den ewigen Willen des Urgrunds vertiefe, aus dem er — aus dem Mysterio magno — anfänglich entstanden ist, daß er in sich nichts mehr wolle, als was Gott durch ihn will: so ist er in dem tiefsten Grunde der Einheit[3]).

[1]) „Akten", S. 308.

[2]) „Akten", S. 403.

[3]) Jakob Boehme, in „Deutsche Frömmigkeit", Stimmen deutscher Gottesfreunde, hrsg. von Walter Lehmann, S. 217 (Jena 1907).

Der besondere Sinn der „Akten".

Glauben wir so in wesentlichen Zügen das, was man die geistige und seelische Unterströmung des Werkes nennen kann, erfaßt zu haben, und wie uns in einzelnen Lebensfragen über Willen, Freiheit, Schicksal und Schuld, Tod und Sieg die Anschauung des Dichters besonders klar entgegentritt, so haben wir jetzt noch den Gedankengehalt gewissermaßen in concreto zu betrachten. Es soll sich uns noch ergeben, was diese Dichtung als Ganzes zu sagen hat und sagen will. Wohlverstanden nicht das Aufspüren einer zugrundeliegenden Idee, sondern das Begreifen des ihr besonderen Sinnes, der uns aus ihr entgegentritt.

Spricht der „Hungerpastor" von dem Hunger nach der Unendlichkeit, mit dem der Mensch geboren wird, erzählt, „Holunderblüte", welch wunderlich Ding des Menschen Seele sei, mahnt uns das Rollen des Schüdderumps, daß wir aus dem Dunkel kommen und in das Dunkel gehen, mahnt „Stopfkuchen", daß wir alle den Spuk im Hause bannen, den Kienbaum totschlagen müssen, so wollen „die Akten des Vogelsangs" sagen: Wir verklettern uns alle einmal. Man kann sich auf mehr als eine Art und Weise im Baume Yggdrasil verklettern. Diese Geschichte erzählt von all den verschiedenen Formen, unter denen diese Verkletterungen möglich sind. Wie in dem wundervollen Eichendorffschen Gedicht von den zwei Gesellen, ziehen hier zwei rüstige Gefährten zum ersten Mal von Haus. Und während der erste, Karl Krumhardt, bald ein Liebchen findet, Haus und Hof bekommt, ein Bübchen wiegt und behaglich ins Feld hinaussieht, geht es Velten Andres wie dem zweiten, den tausend Stimmen im Grund locken und hinabziehen in den Schlund:

> Und wie er auftaucht vom Schlunde,
> Da war er müde und alt,
> Sein Schifflein, das lag im Grunde,
> So still war's rings in der Runde,
> Und über den Wassern weht's kalt.

Daß er sich losriß vom Boden, auf dem er wuchs, von der Heimat, vom sorgenden Mutterherzen, das ihn liebt, daß er sich „verlocken" läßt von den verführerischen Stimmen des ihm eigentlich Fremden, das bedingt den Untergang dieses zweiten der

rüstigen Gesellen, Velten Andres, bei dem uns doch andrerseits mehr als bei Karl „Herz und Sinn lachen“, wenn er vorübergeht. Nun sind die „Andern“ zwar nicht immer gleich Philister in ihrer Behaglichkeit — sie tragen freundliche, warme, achtenswerte Züge — aber selbst die tüchtigen, soliden, verständigen Regierungsmenschen wie Karl müssen es doch schauernd spüren, wie nur allein *das nach seinen Sternen sehende Abenteurertum die Geschichte vorwärts schiebt*[1]). Solche sterngućkenden Gesellen haben die Aufgabe, durch ihr So-und-nicht-anders-sein die Eigentumsfreudigkeit und Lebenssicherheit der Erdenbürger zu erschüttern dann und wann, daß sie nicht Dumpfheit und Flachheit wird. Das Leben dieser Tapferen selbst ist im tiefsten Grunde tragisch, aber bei einem Dichter wie Raabe wünschen wir uns doch von all den Losen seiner Personen das Velten Andres', der seinen *Prozess* verliert, aber jenen Mut besitzt und lebt, „der früher oder später den Widerstand der stumpfen Welt besiegt.“ Und noch eins lehren die Gestalten Veltens und Ellens. Wir können nicht aus der Haut heraus, in die uns die Natur steckte. Das macht einmal unser Elend aus, wie bei Ellen. Raabe weiß, wir sind alle viel zu sehr „das Kind unserer Eltern.“ Das zeigten schon in den „Drei Federn“ Hahnenberg und August Sonntag[2]), das ist das Unglück Tonie Häußlers wie Ellens.

> Wir lassen keinen Spott auf die Vererbung menschlicher Würden, Eigenschaften und Eigentümlichkeiten von den Ahnen her, was die Gelehrten Atavismus nennen, kommen,

heißt es „Im alten Eisen“[3]). Weil Tonie und Ellen nirgend so recht eine wahre Heimat haben, darum wachsen sie nirgends so recht in die Stille und Geborgenheit hinein, darum kann man Ellen auch nicht so sehr Schuld an ihrem Schicksal geben. Es ist eine schmerzliche Klage, was hier die „Akten“ erfüllt, daß die Außenwelt in diesem Leben immer mehr zu ihrem Recht kommt, daß die Gemütlosigkeit immer mehr zunimmt und das in einem Volk, das wie das deutsche dazu angetan ist, sein Leben auf das Gemüt zu gründen.

---

[1]) „Die Leute aus dem Walde“, Serie I, Bd. 5, S. 288.

[2]) „Drei Federn“, Serie I, Bd. 6, S. 131.

[3]) „Im alten Eisen“, Serie III, Bd. 3, S. 76.

Denn soweit sind wir in unserm deutschen Volke doch noch nicht herunter, daß wir alle Ehren auf den laufenden Tag und das Geschlecht der letztvergangenen Woche oder gar den jüngsten „Ultimo" häuften und von würdigen Vorfahren her garnichts mehr zur Erhöhung unseres Selbstbewußtseins gebrauchen könnten[1]).

Wir müssen uns unser wahres Wesen, das Beste unserer Vergangenheit bewahren und in die Zukunft hinüberretten, über der dann das tröstliche Wort stehen kann:

Die Jungen haben eine Sonne und die Alten haben eine, und es bleibt doch ein und dieselbe[2]),

wo sich das Dasein des Menschen auf Erden immer wieder aus der Mitte aufbaut, und man gerade im deutschen Volke das auch garnicht anders weiß. So hatte Raabe immer *tiefer in die Natur und den Menschen hineingesehen, und es war wahrlich ein Schrecken und ein Segen in dem Blick*[3]).

2. Symbol.

In den „Gedanken und Einfällen" finden wir das Wort:

Alle Poesie ist symbolisch. Schilderung der Wirklichkeit höchstens nur ein interessantes Lesewerk. Hole ich das Bleibende aus der Tiefe, so hebe ich es über die tagtägliche Realität; ich gebe ihm das auf dem Blatt, und es hat durch sich selbst Gültigkeit über den Tag hinaus[4]).

In diesem Ausspruch offenbart Raabe das ganze Wesen seiner Kunst. Die Poesie dieses tief in sich hineingrübelnden Dichters, der hinter dem Wechsel der Erscheinungen den ewigen Sinn suchte, der das, was nie ist und sein wird, als ein Wirkliches nehmen konnte, mußte als Offenbarung seines Geistes symbolisch im mannigfachsten Sinne sein, im Einzelnen wie im Ganzen.

Vielleicht entstand ursprünglich Symbolik da, wo beim dichterischen Gestalten ein Suchen und Ringen mit dem Begriff und sprachlicher Darstellung innerer Vorgänge und geheimer Seelenregungen auftrat, und so wurde sie zu ihrer Erscheinungsform, ihrem Ausdrucksmittel. Gerade dieser Ursprung des Symbols

---

[1]) „Villa Schönow", Serie III, Bd. 2, S. 4.

[2]) „Schüdderump", Serie III, Bd. 1, S. 152.

[3]) „Horacker", Serie II, Bd. 1, S. 480.

[4]) „Gedanken und Einfälle", Serie 3, Bd. 6, S. 584.

zeigt sich auch bei Raabe. Wir werden späterhin bei Betrachtung seines Stils sehen, wie dieser in diesem Punkt echt norddeutsche, mehr wortkarge als redselige Dichter nicht alles grob heraussagt und gerade Allertiefstes in einem Scherz versteckt oder in Gleichgültiges und Unscheinbares einschachtelt. Da faßt dann das Symbol innere Vorstellungen zum Begriff zusammen, sie werden in ihm gewissermaßen begrifflich, begreiflich und verdinglicht. Die Formung dieser inneren Vorstellungen gibt dem äußeren Bild dann seine Bedeutung, es ist Bild eines Sinns, Sinnbild. Aber das nicht allein. Schiller nennt sich in einem der ersten Briefe an Goethe einen „symbolisierenden Geist", „und so schwebe ich als eine Zwitterart zwischen dem Begriff und der Anschauung" [1]. Begriff und Anschauung. Das ist es eben, was das Symbol noch erfüllt: es steigert die Anschaulichkeit. So steht das Symbol zwischen Begriff und Anschauung, diese zu Begriff bringend und doch nicht aufhörend, Anschauung zu sein. Um ein Beispiel im Voraus zu geben. Wie wenig sinnfällig würde uns Veltens innere Zerrüttung entgegen getreten sein, wenn wir sie in einer Schilderung ihrer einzelnen Entwicklungsstufen dargelegt bekommen hätten. Statt dessen symbolisiert sie sich in der Verbrennungsszene mit einer anschaulichen Kraft sondergleichen. Und nicht nur das. Es ist im Symbol auch immer ein Moment, das über die Einmaligkeit und das Gerade-so-sein der einzelnen Wirklichkeit hinausweist, ein seelisches Mitschwingen, ein Ahnen des Allgemeinen im Besonderen, des Einzelnen als Einmaligkeit von Vielem, dessen, das eben an der *tagtäglichen Realität* das Bleibende ist, das ewig Gültige; denn

> wahre Dichtungen halten der Zeit den Spiegel nur insofern nützlich vor, daß sie die Zeit in der Ewigkeit sich spiegeln lassen [2].

So faßte also auch Raabe wie jeder innerliche, künstlerisch gesteigerte Mensch alles Vergängliche nur als Gleichnis auf, im Leben, in der Kunst. Schilderung der Wirklichkeit ist ihm nur

---

[1]) Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. In 3 Bänden, Bd. 1, S. 11 (Insel-Verlag 1912).

[2]) „Gedanken und Einfälle", Serie III, Bd. 6, S. 584.

interessantes Lesewerk, und „Naturalismus“ und „Realismus“ werden dem eigentlichen Wesen, dem Sinn der Dinge nicht gerecht.

> Und wenn sie noch so genau den Düngerhaufen beschreiben, die Wiese im Morgentau und Sonnenglanz behält doch ihr Recht[1])

und

> Naturalismus: die wundervollste Photographie ist nichts gegen das Bild eines wirklichen Künstlers[2]).

So gibt das Symbol im Kunstwerk und das Kunstwerk als Symbol nicht unmittelbare Wahrheit, sondern mittelbare dessen, was nie ist, aber immer sein soll, des Unendlichen im Endlichen, des Idealen im Realen, des Ewigen im Zeitlichen. Daß Raabes Poesie symbolisch ist, macht im Einzelnen ihre Schönheit aus, gibt ihr als Ganzes ihre Größe, Weite und Tiefe.

Einzelne Symbole und symbolische Motive.

Das Symbolische zeigt sich bei Raabe zunächst so, daß er einzelnen Motiven, also Inhaltsteilen, die Form des Symbols gibt. Die Formen dieses Symbols wiederum sind mannigfaltig. Da ist die Schusterkugel im „Hungerpastor“ das Symbol für das *Licht, das Reich phantastischer Geister* im Leben Hans Unwirrschs[3]). Da ist im „Schüdderump“ der Pestkarren das Symbol des Mahnrufs, *dass wir aus dem Dunkeln kommen und in das Dunkle gehen, und dass auf Erden kein grösseres Wunder ist, als dass wir dieses je für den kürzesten Moment vergessen konnten*[4]). So werden hier äußere Gegenstände zu Sinnbildern, Verkörperungen innerer Erlebnisse. Sehr oft faßt Raabe Betrachtungen über die Welt und ihr Geschehen in Gleichnisse aus dem alltäglichen Leben. So vergleicht er das Leben öfter mit einer Bühne, mit wechselnden Kulissen, auf der jeder eine Rolle in dem ihm zugehörigen Kostüm spielt. In der „Chronik der Sperlingsgasse“ ist die Gasse *eine unschätzbare Bühne des Weltlebens, wo Krieg und Friede, Elend und Glück, Hunger und Überfluss, alle Antinomien des Daseins sich widerspiegeln*[5]) und *wenn sie auch klein ist und der darauf Erscheinenden wenig sind*[6]), so ist sie doch eine Welt von Interesse.

---

[1]) und [2]) „Gedanken und Einfälle“, Serie III, Bd. 6, S. 587.

[3]) „Der Hungerpastor“, Serie I, Bd. 1, S. 185.

[4]) „Der Schüdderump“, Serie III, Bd. 1, S. 247.

[5]) S. 10. [6]) S. 11.

Wie fein verwendet Raabe dies Symbol vom Theater des Lebens, auf dem wir alle eine Rolle spielen, im „Alten Eisen“, wo Mutter Cruse diese Redensarten so natürlich aus ihren persönlichen Lebensumständen nimmt, wenn sie sagt:

> Ja, ja, wir stehen unter einer seltsamen Regie, Freund Schmied aus Jüterbog, alias Peter Uhusen aus Lübeck. Und dieser Direktion gegenüber ist noch niemand kontraktbrüchig geworden[1]),

oder wenn Peter seufzt über Wolfram:

> Du armer, kleiner, wirklicher Held, wie bald wird auch für dich die Gewißheit gekommen sein, daß du nichts als eine Rolle abspielst[2]).

In den „Akten“ ist von diesem Gleichnis noch viel eingehender und ausführlicher als in der „Chronik“ die Rede, und während dort der Schreiber noch der ruhige, interessierte Zuschauer ist, steht der Schreiber der „Akten“ selbst mit auf der Bühne, um gut oder schlecht seine Rolle spielen zu können und müssen (S. 348—349). Velten Andres aber spielt eine ganz besondere „Rolle“ in seinem Leben: die des lachenden Siegers, der die Welt durch seine Tatkraft überwunden hat. Er, der arme Komödiant (S. 422) spielt diese Komödie vor seiner Mutter:

> Was half es, daß ihm, wie damals der alte Hartleben mit Leitern und Stricken beisprang, jetzt seine Mutter ihre auch in Sorgen, Angst und Kummer immer sonnigen Briefe schrieb, und die seinigen, nach seiner Weise, immer scherzhafter, immer lustiger, immer siegesgewisser wurden, je tiefer er „in den Quark hineinwatete“ und in der Puppenkomödie die Fäden mitziehen half? Sie spielten sich da selber eine liebe, rührende Komödie vor[3]).

Er spielt sie, *um ihr nicht noch als Wolke vor die Abendsonne zu ziehn.* Er sagt selbst:

> Ich habe oft im Leben Komödie spielen müssen . . .[4])

und an ihrem Sterbebette:

> Mutter, meine Mutter! Liebe, alte Mutter, du mein einziger, wirklicher Freund, was habe ich dir heimgebracht als meine Kunst, auch vor dir Komödie spielen zu können[5]).

[1]) „Im alten Eisen“, Serie III, Bd. 3, S. 72.
[2]) S. 187.
[3]) „Akten“, S. 333.
[4]) „Akten“, S. 367.
[5]) „Akten“, S. 381.

Wir sahen oben, wie dieses *Rolle-* und *Komödiespielen* auf der Bühne des Lebens in Raabes Weltanschauung seine besondere Bedeutung hat.

Sehr oft bringt Raabe das Gefühlsleben in Einklang mit dem Naturleben oder in Gegensatz dazu, um seelische Vorgänge durch Naturbilder zu verdeutlichen. Vielleicht nirgends mit so vollendeter Kunst wie im „Schüdderump“, wo die Atmosphäre am Abend des Erntetags sich so unheimlich verändert (19. Kapitel) und in „Frau Salome“, wo vor dem schrecklichen Ereignis im Hause Querians die Luft so seltsam schwül ist, um sich dann zu einem Gewitter und Orkan zu wandeln, der das Schrecknis noch erhöht. In den „Akten“ geht parallel mit der seelischen Veränderung des Schreibers die der Natur.

> Wir haben, seit ich angefangen habe, diese Akten des Vogelsangs zu kollationieren, das bekommen, was man einen schönen Winter nennt — erfrischenden, jahreszeitgemäßen Frost, wenig Heulstürme, aber viel Schnee [1]).

Hier ist eine ähnliche Stimmung durch diesen Naturvorgang geschaffen, wie in einem Gedicht Raabes: *Es hat geschneit die ganze Nacht bis an den grauen Morgen* . . . . [2]), wo die Leichenfrau über die tote Liebe ihr Schneetuch legt, daß man nicht merkt, was verdorben ist. Oder wie am Ende des „Junker von Denow“, wo es heißt:

> Über der blutigen Morgenröte hatten sich die Wolken wieder dunkel zusammengezogen. Wieder sanken leise einzelne weiße Flocken herab. Sie mehrten sich von Augenblick zu Augenblick und deckten bald, einem Leichentuch gleich, die Körper Christophs und Annas [3]).

In den „Akten“ überwindet der Schreiber den Schauder in dieser Schneenacht, der ihn noch einmal überkam, als er Veltens Selbstzerstörung durchlebt:

> Nun läuft wieder ein grüner Schimmer über den Osterberg und meine Kinder tragen Hände voll von den nämlichen Frühlingsblumen, die ihre Mutter in Velten Andres' verwüstetem, ausgeleertem Heimwesen aus der Hand gleiten ließ, ins Haus [4]).

---

1) „Akten“, S. 322.
2) „Gedichte“, Serie III, Bd. 6, S. 367.
3) „Der Junker von Denow“, Serie I, Bd. 4, S. 440.
4) „Akten“, S. 403.

Zuletzt aber, als er wieder ganz in seinem Lebenskreise weiterzugehen gewillt ist, lacht die Sonne:

> Es ist ein lichtgrüner, schöner Frühlingstag, an welchem ich dieses zu Papier bringe[1]).

Symbolik liegt bei Raabe auch in der genaueren Schilderung äußerer Gegenstände, so hier in der Beschreibung des Hauses des Beaux.

> Das Haus hatte nicht nur seinen Salon, seinen Konzertflügel samt reichen Teppichen, Kronleuchtern, schönen Ölgemälden, Kupferstichen u. dergl., was sonst zum laufenden Tag gehört; es hatte auch seine Bücherei, und in diesem nüchternen Berlin des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, heraus wie aus dem siebenzehnten Säkulum und in den Einzelheiten noch viel weiter zurück in den Zeiten und Historien, sein Museum[2]).

Leonie nennt diese Räume *unsere Phantasiestübchen,* und Karl spricht einmal von diesem *Zaubererinnerungsraum* (S. 306). Ein Reich der Romantik voller Albigenserklingen und dunklen Ahnenbildern ist da entstanden, in dem alle dort aus und ein Gehenden das lärmvolle Berlin eben so unter sich haben, wie Velten, Karl und Helene damals vom Osterberg herab das kleine Residenznest. Karl sagt denn auch:

> Wie sehr erwachsene, verständige, vernünftige Leute wir draußen in den Gassen der Reichshauptstadt sein mochten, in Leonie des Beaux' Reich waren wir noch dergestalt unmündig Volk, daß wir die höchsten Ehrenstellen und Sitze im Kinderhimmel des Evangeliums hätten in Anspruch nehmen dürfen[3]).

Wie Velten aber gerade bei der Frau Fechtmeisterin Feucht seine Wohnung nahm, das wird uns sofort klar, wenn wir hören, wie es in ihr aussah (S. 292). *Die ganze Welt kam hier nicht in Betracht.* Wann aber hatte sich Velten je um die *Welt* gekümmert? Er, der seine Mutter bittet: *Halte deinen Platz an unserm Herde fest und mir den meinigen*[4]), er m u ß t e dort wohnen, *mitten in diesem Berlin.*

---

1) „Akten", S. 428.
2) „Akten", S. 2[illegible]9.
3) „Akten", S. 303.
4) „Akten", S. 343.

Ähnlich symbolisiert sich Veltens Stimmung in einem andern Motiv, das Raabe auch sonst gern benutzt hat. Velten liest noch einmal vor seinem Tode in den alten Jugendbüchern.

Auch in der Leihbibliothek hatte ich ihn abonnieren müssen; denn ausgegangen ist er kaum mehr; da entschuldigte er sich immer mit seinen kranken Füßen.

(Auch hier liegt Symbolik drin: Velten hat sich auf seiner Weltfahrt nach dem Ideal die Füße wund und müde gelaufen, ebenso, wie Stopfkuchen zu weiche Füße hat, die ihn nicht weit tragen wollen.)

Auf seinem alten Studentensofa und seinem Bett hat er gelegen und den lieben langen Tag und auch manchmal die Nacht durch gelesen, alles was ihm einmal gefallen hat in seiner Kindheit und Jugend, und immer aus den alten, schmierigen, ekligen, zerrissenen Bänden von Olims Zeiten. Brachte ich ihm ein neues Exemplar, ließ er's liegen und meinte: ‚Mutter Feucht, das ist das Rechte nicht'[1]).

So erzählt die Frau Fechtmeisterin aus seinen letzten Tagen. *Es ist das Rechte nicht!* Da liegt es!

Sie sprachen wohl wahr, diese großen Poeten, in gebundener und ungebundener Rede; aber sie redeten doch allesamt nur in ihren Tag hinein und nicht in den meinigen,

sagt Fritz Langreuter in den „Alten Nestern"[2]), als auch er wieder zu den alten Büchern von einst greift in wehmütiger Rückerinnerung. Alles Neue ist das Rechte nicht für Velten, weil es nicht in seinen Tag redet; denn er will noch einmal das *Wunder* seiner Jugendtage durchleben, wie es im „Schüdderump" heißt:

Sie erlebten große Wunder in all der Unbefangenheit, die eben dazu gehört, um Wunder zu erleben. — — Aus jedem Buche, welches sie lasen, lachte ihnen das Wunder entgegen[3]).

Velten überkleidet sich die vier grauen, kahlen Wände um sich her mit *diesem flimmernden, über die Stunde wegtäuschenden, segensreichen Lichtglanz.* (siehe „Alte Nester" S. 163).

Wie Raabe gern solche Einzelstimmungen in einem besonderen Motiv symbolisiert, so stellt er auch den gesamten Lebensweg

---

[1]) „Akten", S. 413.

[2]) S. 161.

[3]) „Der Schüdderump", Serie III, Bd. 1, S. 191.

der Hauptpersonen und ihr Verhältnis zueinander, alles äußere und innere Erleben in einem solchen Symbol dar, in dem der eigentliche Sinn der Fabel zu suchen ist. Am tiefgründigsten geschah dies in zwei Werken, in „des Reiches Krone" und in den „Akten". In „des Reiches Krone" kämpft der Ritter Michel Groland um des deutschen Reiches Krone, die geraubten Reichskleinodien, aber zugleich auch um eine unsichtbare, um die Liebe der Mechthilde Grossin in Nürnberg. Als er dann mit der Lepra behaftet heimkehrt, als die Treue der Mechthild den Tod überwindet, ja, schlimmeres als den Tod zu einem Lachen macht, da heißt es von ihr:

> Mater Leprosorum! Sie hat den Namen wie einen Kranz mitten im Elend von Sankt Johann vom Boden aufgehoben und hat ihn wie eine Krone getragen bis an ihren Tod, und es sind viele gewesen, die haben sie selber des Reiches Krone genannt[1]). . . .

Hier zeigt sich des Meisters symbolische Kunst in all ihrer Schönheit, und die deutsche Literatur hat an geschichtlichen Erzählungen dieser Novelle nicht viel ihr Ebenbürtiges an die Seite zu stellen. Wie Michel Groland um die *Krone* kämpft, so ringt Velten Andres danach, sein Mädchen aus der *Verkletterung* zu lösen. Der ganze Lebensweg Helenes stellt sich dar in diesem einen Symbol. An einem *kurios verästelten hohen Eichbaum* auf dem Schluderkopf hängt für die drei Nachbarskinder ein wirkliches Abenteuer, das von bleibender symbolischer Bedeutung für Velten und Helene sein soll.

> Hier hatte sie sich einmal verklettert, und ihm war es nicht möglich gewesen, sie aus den Lüften und schwankenden Zweigen wieder herunterzuholen und ihr zu festem Boden unter den Füßen zu verhelfen: ich hatte in die Stadt hinunter nach Beistand laufen und den Nachbar Hartleben mit seinen Leuten und mit Stricken und Leitern zu Hilfe rufen müssen[2]).

Als dann Helene ihrem Vater nach Amerika folgt, da *verklettert* sie sich noch einmal, und Velten muß ihr wiederum nach, *es ist keine Hilfe und Abwehr dagegen*[3]).

---

[1]) „Des Reiches Krone" Serie II, Bd. 3, S. 371.

[2]) „Akten", S. 310/11.

[3]) „Akten", S. 313.

> Meine Mutter meint, das Kind sei für uns verloren, der Aff habe sich schon zu hoch für den Vogelsang verstiegen und Mr. Charles Trotzendorff sein Recht an ihn mit Zinsen genommen. Möglich! Aber was hilft ihre Überzeugung mir? Ich höre das arme Ding zwischen seinen lachenden Zeilen kreischen und meinen Namen rufen wie damals dort oben auf dem Ast. Wie damals muß ich ihr nach! — — Ich hole sie mir aus ihrer Verkletterung diesmal ohne fremde Hilfe [1]).

Was er hier so stolz und siegessicher sagt, führt er dann aus:

> Der Jugendfreund aus dem Vogelsang hat sein Wort gehalten, daß er von dem Mädchen nicht lassen werde, daß er ihr nachsteigen werde, wohin sie sich auch verklettert haben möge, daß er aber freilich jetzt nicht mehr den Freund aus dem Nachbarhause zu Tal laufen lassen werde, um den Vogelsang zu Hilfe heraufzurufen auf den Schluderkopf [2]).

Aber auch noch ein anderer spricht vom *Verklettern,* der Affenmensch aus dem Théâtre-Variété! Wie sich Helene auf der alten Eiche im Schluderkopf verstieg, so verklettert sich auch mancher in der Weltesche, im Baume Yygdrasil, wie es German Fell nennt (siehe S. 399), und wie es dann Helene in ihrem ganzen späteren Leben tut. So gehören für Velten die Eiche und Helene zusammen, wie für Fritz Langreuter in den „Alten Nestern" die Nußbüsche an der letzten Ecke des äußersten Gemüsegartens und der Vetter Just [3]). Aber über diese Nester führt dann später eine Landstraße, um Schloß Werden ist eine hohe, nüchterne Mauer, die früher noch nicht war, gezogen, und Ewald Sixtus sagt selbst:

> Das ist mehr als ein Symbol, diese gottverfluchte, nichtswürdige Mauer [4]).

Raabe stellt also hier innere Veränderungen der Menschen in Parallele mit äußeren, wie sie durch Zeit oder andere Menschen hervorgerufen werden, nimmt diese zum Symbol für jene. Fast immer sieht der Dichter bei diesem Vorgang traurigen, liebevollen Blicks dem Alten, Vergangenen nach, fast immer ist es ihm *ein versunkener Garten* in schmerzlichster Bedeutung, und das Neue kann nichts ersetzen und ist nüchtern, kühl und grausam. Gerade diese symbolische Veränderung finden wir sehr häufig in Raabes

[1]) „Akten", S. 314.
[2]) „Akten", S. 323.
[3]) „Alte Nester" Serie II, Bd. 6, S. 30.
[4]) Ebd., S. 188.

dichterischen Gebilden. Sie zeigt sich in „Prinzessin Fisch“, in den „Alten Nestern“, in „Meister Autor“ und auch hier in den „Akten“. Karl Krumhardt verläßt mit seinen Eltern seiner besseren „Karriere“ wegen den Vogelsang.

> Meine Eltern fügten sich den höheren Ansprüchen, die ihrer Meinung nach meinetwegen das Leben an sie machte, und ich fügte mich meinen treubesorgten Eltern [1]).

Er gibt seinen *Kindermärchenwinkel* auf, alles, was ihm später mit *schaudernd wehmütigen Heimwehgefühlen* nahetritt, und zwar leichten Herzens, das sich der ganzen innern Tragweite und seelischen Bedeutung garnicht bewußt ist. Als er dann später zum Begräbnis seines Vaters in den Vogelsang zurückkehrt, da sieht er, wie sehr sich die Gegend verändert hat, seit dort von allen die Frau Doktorin Andres allein zurückgelassen wurde und sie allein das Ihrige festhielt.

> Sie haben es ihr zugebaut, das sonnige, grünende, blühende, lachende Familienerbe; sie aber hat Freund und Freundin, Nachbar und Nachbarin, Busch und Baum gehen und fallen sehen, hat dem Schatten über ihren Aurikelbeeten standgehalten und ihren Sessel vor ihrem Nähtischchen an ihrem Fenster nicht fortgerückt [2]).

Wie hat sich die Umgebung ihres um Veltens willen tapfer festgehaltenen Reiches hinter der letzten grünen Hecke im Vogelsang verändert! Fabrik und Tivoligarten ist jetzt ihre Nachbarschaft, und der Osterberg? Als Velten Ellen zum zweiten Mal und wieder vergeblich nachgeklettert ist, diesmal auf dem Baume Yggdrasil, und nun daheim der Mutter in den letzten Tagen die Abendsonne hell erhält, da wandert er einmal mit Karl wieder zum Osterberg.

> Jetzt konnte da nicht mehr Elly unter der Armenmannsbuche über eine Wurzel stolpern und sich eine blutende Nase holen. Der Weg war „planiert“ worden, und wo der schöne, alte, morsche Baum seine Zweige über ihn gestreckt hatte, stand jetzt eine weißgestrichene Zinkfigur, eine Nachbildung der Canovaschen Hebe, und daneben deutete an einem andern wohlgepflegten Pfade eine Hand auf einer Tafel nach einem „Asyl für Nervenkranke“ [3]).

Wahrlich ein Symbol, in grimmigem Humor gestaltet!

---

[1]) „Akten“, S. 347.
[2]) „Akten“, S. 362.
[3]) „Akten“, S. 369.

Aber auch noch an einem andern Orte des Vogelsangs symbolisiert sich die seelische Entwicklung und Lebensgestaltung der Vogelsangskinder — am Kirchhof. Er war ihr Spielplatz in der Kinderzeit.

> Damals lag er noch vollständig im Grün, und eine lebendige Hecke ging um ihn her. Hohe Bäume überschatteten ihn und die Vögel sangen da noch . . .[1])

Aber dann bekommt er eine hohe Mauer und Zement-Kunsthandwerk und

> Kinder spielten jetzt nicht mehr an Mondscheinabenden auf dem Friedhofe des Vogelsangs. Es war eine hohe solide Mauer um ihn gezogen worden, ein schweres, eisernes Gittertor sperrte ihn ab und eine strenge Kirchhofsordnung regelte den Besuch (S. 384).

Dieses symbolische Motiv klang so schon einmal an bei Raabe, im „Meister Autor". Dort zieht sich auch eine *vollständig ausgebaute Strasse mit Kanalisation und Gasleitung* über den romantischen Platz hin, aber hier hat man den Kirchhof noch nicht anzutasten gewagt.

> Ich stand vor dem schwarzen, eisernen Gitter, vor welchem auch die neue Prachtstraße hatte Halt machen müssen, und ich blickte hinein und hin auf die Büsche, Bäume und Blumen über den Gewölben und um die Grabhügel. Sie lachten in der Abendsonne, und nicht ohne Grund. Im schönsten Grün lachte der Garten der Toten über die verschwundenen Gärten der Lebendigen; er allein hatte seine Blumen und Vögel und Schmetterlinge behalten, der Ort der Verwesung[2]).

Wir sehen, dasselbe Motiv hat seit dem „Meister Autor", 1872—73 geschrieben, bis zu den „Akten" in sich selbst eine leise Umwandlung erfahren. Im „Meister Autor" macht die neue Zeit wenigstens noch vor dem Garten des Todes halt, und da steht auch noch das tröstliche Wort: *Es führt freilich stets ein Weg um die Mauer.* So pessimistisch sonst die Grundstimmung gerade des „Meisters Autor" ist, in den „Akten" ist die Tragik, die sich im Symbol des veränderten Friedhofs ausspricht, noch vertiefter. Im „Meister Autor" fehlen die persönlichen Beziehungen, die die einzelnen Gestalten zu dem Ort des Todes haben, während in den „Akten" der Friedhof zur Jugendzeit der Vogelsangskinder

[1]) „Akten", S. 248.

[2]) „Meister Autor", Serie II, Bd. 3, S. 486/87.

als ihr Spielplatz gehört, und der Garten des Todes für die alten Krumhardts, sowie Frau Doktorin Andres wird. Als die Jugendzeit, die hier von so tiefer Bedeutung ist, vorüber und damit alles Kinder- und Jugendglück von Velten und Ellen zu Ende geht, da wird auch der Friedhof wie alles andere im Vogelsang zum *versunkenen Garten.* Der Raabe von 95 sah wohl noch viel klarer, wie des Lebens Ernüchterungen vor nichts Halt machen, wie weit und umständlich der Weg um die Mauer und wie vergeblich er auch ist.

Erfuhr also dies Motiv vom *Versinken so mannigfacher Gärten* eine noch tragischere Vertiefung, so ist das ähnlich der Fall bei einem andern, das sich ebenfalls des öfteren bei Raabe findet und hier in den „Akten" einen gewissen Abschluß erreicht. Als Raabe den Friedhof beschreibt, führt er den Vers eines Heineschen Gedichtes an:

> Dort vor dem Tor lag eine Sphinx,
> Ein Zwitter von Schrecken und Lüsten,
> Der Leib' und die Tatzen wie ein Löw',
> Ein Weib an Haupt und Brüsten [1]).

Später, als er wieder von dem nun veränderten Friedhof spricht, führt er noch einmal diesen Vers an und fügt hinzu:

> Werde ich je einen Leser haben, kann ich ihn auf eine Stelle zu Anfang dieses Aktenkonvoluts verweisen, wo die Sphinx auch auf dem Kirchhofe des Vogelsangs nur vor dem mondbeglänzten, romantischen Zauberschlosse des Daseins lag, nicht vor dem Leben selbst, vor Beth-Chaim, dem „Hause des Lebens" [2]).

Schon einmal gebrauchte Raabe das Gleichnis *Beth - Chaim,* schon einmal ist ihm der Friedhof ein Symbol und zwar in noch viel erweitertem Maße für die Erzählung als hier in den „Akten", wo es nur eben anklingt. Es war dies in „Holunderblüte", die Raabe schon 1863 abschloß. Sie führt den Nebentitel: *Erinnerung aus dem Hause des Lebens,* und *den Friedhof nennen sie Beth-Chaim, das Haus des Lebens,* heißt es später [3]). Hier versucht der Erzähler noch von der Statue jener *sinnenden Muse, die so*

---

[1]) Aus Heines poetischer Vorrede zur III. Auflage des „Buches der Lieder".
[2]) „Akten", S. 384.
[3]) „Holunderblüte", Serie I, Bd. 5, S. 121.

anmutig in ihre Schleier gewickelt, das Kinn mit der Hand stützt, etwas von der hohen, ewigen Ruhe mit hinter die Tür zu nehmen. In den „Akten" aber ist es keine Muse mehr, sondern eine Sphinx, und nun liegt sie nicht nur vor dem mondbeglänzten romantischen Zauberschlosse des Daseins, sondern vor dem Leben selbst, dem Beth-Chaim, und Velten sagt:

> Der Jude oder semitische Hellene hat von seinem Recht als Poet Gebrauch gemacht, als er, wie wir andere Prosaiker auch, die löwentatzige Belle aux énigmes vor die falsche Tür als Hüterin und Rätselaufgeberin legte[1]).

Alle Lebenstragik der Vogelsangskinder liegt in diesem Symbol ausgesprochen, und am tiefsten fühlt sie Velten. Die Kinderzeit und mit ihr alles sonnige Märchenglück, die *in Blau, Silber, Grün, Gold und Purpur schimmernden Märchenjahre,* wie es Raabe einmal in den „Alten Nestern" nennt[2]), liegen weit hinter ihnen. Das Leben hat sie hart in alle Ernüchterungen hinein und an alle Wirklichkeiten herangestoßen, hat sie vor Rätsel gestellt und den *romantischen Zauber* und die Illusionen, die doch die Erde grün erhalten, zerstört. Der Raabe der „Akten" hat noch einmal tief und schmerzlich und schwer alle Rätsel, Geheimnisse und Kanten in Beth-Chaim gefühlt, er hat noch einmal der Sphinx, die davor liegt, mit allen Schauern in die unergründlichen Augen gesehn. Vom Ritter von Glaubigern heißt es im „Schüdderump":

> Da merkte er, daß er nicht umsonst mehr denn siebenzig Jahre alt geworden und das Vermögen, über sein eigen Dasein und das seiner Brüder und Schwestern im Leben nachzudenken, behalten, oder doch für einen kurzen Augenblick wieder erhalten hatte. Grimmig richtete sich die furchtbare Sphinx vor ihm empor und sah ihn an mit den großen, kalten, unergründlichen Augen[3]).

Wie die Verkletterung Ellens auf der Eiche des Schluderkopfs, so ist auch noch ein anderes Erlebnis ihrer Kindheit für ihr und Veltens späteres Leben symbolisch. Es ist die Ver-

---

[1]) „Akten" S. 384.
[2]) „Alte Nester", Serie II, Bd. 6, S. 19.
[3]) „Der Schüdderump", Serie III, Bd. 1, S. 389.

brennungsscene im Gartenhaus des Nachbars Hartleben. Karl und Velten haben in der Schule den Cornelius Nepos zu übersetzen und im besonderen die Lebensgeschichte des Alkibiades.

At mulier, quae cum eo vivere consuerat, muliebri sua veste contectum aedificii incendio mortuum cremavit — aber das Weib, das mit ihm zu leben gewohnt war, verbrannte den mit ihrem Frauenrock bedeckten Leichnam in dem brennenden Hause[1]).

Auf dem Hartlebenschen Grundstück haben dann die drei — Velten ist natürlich der Anstifter gewesen — diese *Komödie* spielen wollen und mit Streichhölzern, Schießpulver und Kolophonium gewirtschaftet. Velten war der Alkibiades und Lenchen hat ihn mit ihrer Schürze bedeckt. Da hatte es dann Feuerlärm im Vogelsang gegeben. *Lenchen-Timandra* (S. 242). Da liegt das Symbol darin! Dieser „Dummejungenstreich" bekommt einen tiefen Sinn für Leben und Sterben Veltens, und wie Lenchen die Rolle der Timandra für ihn spielt. Raabe, der in all diesen alten geschichtlichen Sagen und Erzählungen zu Haus ist und auch aus ihnen das allgemein menschlich Bedeutungsvolle zu heben versteht, umgibt gerade die Schicksale Veltens und Ellens mit solch symbolischen Einkleidungen. Sie liegen auch beide auf demselben Rost, während die liebe Verwandtschaft und gute Nachbarschaft die Kohlen unter ihnen schürte an manchem Sonntag nachmittag im Vogelsang (S. 267). Velten kommt zu diesem Vergleich mit dem Schicksal des Märtyrers Laurentius, den man auf glühenden Rost legte, um ihn zu Glaubensgeständnissen zu bewegen, wie die Sagengeschichte erzählt, auch wieder „von der Schule her", und er gebraucht ihn an einem Sonntag abend oben auf dem Osterberg, so um den zehnten August herum, den man den Tag des heiligen Laurentius, und die an ihm häufigen Sternschnuppen die Tränen des heiligen Laurentius nennt. Raabe scheint diese Erzählung vom heiligen Laurentius sehr lebendig und lieb gewesen zu sein. Auch der Schreiber in „Des Reiches Krone" beginnt mit seiner Aufzeichnung am Tage des heiligen Laurentius im Jahre 1453, wie Raabe es ausdrücklich bemerkt[2]), und in seinem Tagebuch

[1]) „Akten", S. 230.

[2]) „Des Reiches Krone", Serie II, Bd. 3, S. 314.

steht — ein wunderhübscher Zufall — am 10. August 1895, Sonnabend:

> Der Tag des heiligen Laurentius! Beendigung der Durchsicht der „Akten des Vogelsangs".

So ist ihm auch hier in den „Akten" dieser Vergleich ganz ungezwungen gekommen, und wahrlich! er gehört mit zu den schönsten symbolischen Motiven in diesem Werk. Denn nun knüpft jedes von den drei Vogelsangskindern an das Niedergleiten der Sternschnuppen seine Wünsche, seine wunderlichen Gedankenspiele, die für ihr Wesen und im Hinblick auf ihr ferneres Leben so bedeutungsvoll und vorausdeutend sind. Karl Krumhardt denkt nur an ein gutes Examen und besteht es denn auch kurz darauf mit Eins A. Ellen wünscht sich nur das eine: *Dass es für mich wieder so wird, wie ich es drüben gehabt habe in Amerika als kleines Kind, ehe ich hier im Vogelsang ins Elend gebracht wurde*[1]), und auch ihr wird dieser Wunsch erfüllt. Und Velten?

> Den seligen Diogenes seine Tonne wünsche ich mir, den Heckepfennig, den Däumling und das Tellertuch der Rolandsknappen, den Knüppel aus dem Sack, das Vergnügen, Persepolis in Brand zu stecken, und ein friedliches Ende auf Salas y Gomez[2]).

Auch ihm halten sie so ziemlich Wort, die fallenden Sterne. Nach langen Jahren, als er von seiner verlorenen Lebensschlacht heimgekommen ist, sagt er selbst zu Karl:

> Was wünschte ich mir damals doch? Wenn ich nicht irre, den Heckepfennig, den Däumling und das Tellertuch der drei Rolandsknappen. Ich habe das alles gehabt und habe es noch, soweit es mir zum täglichen Gebrauch nötig ist. Auf das Vergnügen, Persepolis in Brand zu stecken, verzichtet man, wenn man sein letztes Schulheft in den Ofen gesteckt hat[3]).

In der Tonne des Diogenes, die er sich noch wünschte, hat er sich jetzt seiner Mutter zuliebe in ihren Ofenwinkel gewälzt, und er rollt sich wahrlich damit den Osterberg allein herunter, über die ganze Stadt und den Vogelsang hinweg, wie es ihm Ellen damals spöttisch-verärgert zugerufen hatte. Aber am tiefsten erfüllt sich doch sein letzter Wunsch: sein Tod ist wahrlich

---

[1]) „Akten", S. 268.
[2]) „Akten", S. 270.
[3]) „Akten", S. 366.

ein einsames Ende auf Salas y Gomez. — Wir glaubten gerade bei diesen dichterischen Motiven länger verweilen zu müssen, weil sich ihr Symbolgehalt und die Bedeutung der einzelnen Sinnbilder nur besinnlichem Nachdenken ergibt und eine Bekanntschaft mit der Grimmschen Märchenwelt, Chamissoschen Gedichten und den Gestalten der Griechen und Römer voraussetzt. Dringt man in sie ein, dann erschließt die symbolische Poesie Raabes all ihre Schönheiten. — Ganz nah an die persönliche Eigenart dieses Dichters führt uns ein anderes Motiv, das letzte und tiefste, das die „Akten" bergen, gleichfalls eins von symbolischer Bedeutung. Es ist Veltens Zerstörung seines Hausrates. Hermann Junge[1]) hat darauf hingewiesen, daß auch hierin ähnliche Motive schon in andern Werken Raabes anklingen, so das Versenken des Ringes mit dem Wappen der Grafen von Seeburg in den Strom in der „Chronik der Sperlingsgasse", das Verbrennen der Tafel, auf der die Namen der für ihr Vaterland gefallenen Söhne Meister Karstens standen und ferner die Zertrümmerung des Schandpfahls in den „Leuten aus dem Walde". Junge weist auf Immermanns „Die Papierfenster des Eremiten" hin, wo es heißt: „Heute habe ich alles verbrannt, was mich an das Unglück erinnerte, Gedichte, Briefe und — was weiß ich! Ich streute die Asche in die Lüfte und in alle Winde flatterte der letzte Rest des Grams aus der verborgensten Herzensfalte. Nun fühle ich mich erst neu und hergestellt. Man tue innerlich noch so viel — ehe man nicht Feuer oder Wasser körperlich wirken läßt, wird der Schmutz abgelebter Zeiten nicht ganz vertilgt. Das haben die Alten wohl gewußt" [2]). Von H. A. Krüger[3]) hören wir, daß Raabe gerade Immermanns „Papierfenster" nicht gekannt hat. Es bedarf für dieses Motiv auch wahrlich nicht eines literarischen Vorbildes. Solch äußeres und inneres Aufräumen ist doch wohl ein persönliches Erleben, das vieler Menschen Dasein einmal birgt. Auch Raabe wird das an sich und anderen erfahren haben. Ja, Wilhelm Brandes erzählt in seinem Vorwort zu der Einzelausgabe von Raabes

---

[1]) A. a. O. S. 897.

[2]) Immermanns Werke, 9. Teil. „Die Papierfenster des Eremiten". Hempel S. 51.

[3]) A. a. O. S. 35.

Gedichten, daß der Dichter ein Liederheft um die Mitte der sechziger Jahre verbrannte, „bei einem großen inneren und äußeren Aufräumen“. Es ist doch wohl im sprachlichen Ausdruck des Freundes kein Zufall, wenn er diesen Vorgang mit den Worten aus den „Akten“ bezeichnet. Das äußere ist doch eben nur Tatwerdung innerster Seelenregungen und Erlebnisse und kann so einen weiten, tiefen Sinn offenbaren, wie hier in den „Akten“. Denn hier hat die dichterische Schöpfungskraft die Tat eines Menschen gestaltet, die als solche von ergreifender Innerlichkeit und darüber hinaus als Symbol unendlich lebensvoll ist.

> Als das Wetterglas seines Vaters nach Reaumur unter zwölf Grad in der Wohnstube seiner Eltern sank, fing er an zu heizen, und zwar mit seinem Erbteil aus und vom Vogelsang. Er heizte mit seinem Hausrat [1]).

Er zerschlägt das Mobiliar und steckt das Holz in den Ofen, und was sich nicht verbrennen läßt, das versteigert er. Er macht sich frei, *nicht von den Sachen, sondern von dem, was in der Menschen Seele sich den Sachen anhängt und sie schwer und leicht, kurz zu dem macht, was wir anderen im Leben ein Glück oder Unglück zu nennen pflegen* [2]). Velten erklärt es selbst:

> Ein äußerliches Aufräumen zu dem innerlichen, liebster Freund [3]).

Velten ist eigentumsmüde; er will von der Vergangenheit loskommen und zerstört deshalb die Sachen, in denen sie lebt mit tausendfachen Jugenderinnerungen. Denselben Vorgang finden wir auch noch in einem andern Werke Raabes, in „Stopfkuchen“. Auf Tinchen Quakatz, jetzt Frau Valentine Schaumann, liegt in ihres Vaters Besitztum zugleich die ganze qualvolle Vergangenheit, an all den Sachen haftet noch der Mordgeruch, „Kienbaums“ Geist ist noch an sie gebannt. Das lastet auf ihrem Gemüte, das sich des neuen Glückes noch nicht so recht freuen kann. Sie hat ihr Haus und ihre Seele davon reinigen müssen, und Stopfkuchen erzählt es seinem Freund, wie sie es tat:

> Sie hat den Raum von ihren Jugenderinnerungen gründlich gereinigt haben wollen, und der Schatz hat das Recht dazu gehabt. Erfreuliches hing nicht an den Wänden, stand nicht umher — dieser Eßtisch ausgenommen —

[1]) „Akten“, S. 385.
[2]) „Akten“, S. 387.
[3]) „Akten“, S. 387.

und verkroch sich noch weniger in den Winkeln. Wir haben aber den väterlichen und urväterlichen Hausrat vom Quakatzenhof nicht verauktioniert. Wir haben ihn den Flammen übergeben, teilweise auf dem Küchenherde, zum größten Teil aber da draußen unter den Lindenbäumen. Da haben wir ein Feuer angezündet, am schönen Sommertage im Sonnenschein zwischen zehn und elf Uhr morgens. Da haben wir den alten wüsten Wust in die reinen blauen Lüfte geschickt. O, wie haben wir alle süßen, heimlichen, sentimentalen Gemütsstimmungen auf den Kopf gestellt! Ei ja, wie haben wir die rote Schanze durch Feuer von ihrer Krankheit geheilt[1]).

Hier wie dort der gleiche Vorgang, einmal an einem sonnigen Sommervormittag, das andere Mal am bitterkalten Winterabend. Bei beiden fehlen die zeternden, kopfschüttelnden Nachbarn und Bekannten nicht, die „solch unzurechnungsfähige, grenzenlose Herzlosigkeit" entrüstet verdammen. Aber die symbolische Bedeutung hat sich geändert. Tinchen vermag ihre Seele durch das Verbrennen von dem Schatten der Vergangenheit zu befreien, der Unfriede ist nun gebannt, nun vermag sie frei und leicht und ruhig mit ihrem Manne zusammen *daheim etwas zu erleben* und es *in wundervoll erleuchteter, in lichter Seele zum Austrag zu bringen.* Was hier Erlösung und Befreiung ist, Heilung einer Krankheit, das wird für Velten grausamste Selbstzerstörung, das versinnbildlicht gerade s e i n e Krankheit, seinen innern Untergang. Er will gefühllos werden und sein und meint, er würde es ganz, wenn er all das, woran sein *leichtbewegtes* Herz mit allen Fasern hängt, zerstört. Es ist ihm ein unerträglicher Gedanke, den geheiligten Hausrat der geliebten Mutter in fremde, ehrfurchtslose Hände geraten zu sehen, aber sein Zerstörungswerk hat doch auch noch einen andern seelischen Grund. Veltens ganzes Lebensgefühl faßt sich in seiner Liebe zu Ellen zusammen. In dieser Frau aber siegt die Außenwelt über die Innenwelt, sie strebt nach den „Sachen" mehr als nach dem Wesen, sie verliert sich in der Eigentumssucht. Als sie sich so *verklettert* hat, muß Velten in grausamer Klarheit erkennen, daß also auch er durch die Liebe zu dieser Frau nach den Sachen, nach dem Eigentum strebte, was seinem innersten Wesen nicht entsprach. Darum muß und will er sich frei machen von den Dingen, und durch sie und in ihnen von der Macht des

---

[1]) „Stopfkuchen", Serie III, Bd. 5, S. 76 f.

Gefühls für die noch immer Geliebte. Er will so eigentumslos als möglich werden. Helene sagt:

> Da er sich nicht anders gegen mich wehren konnte und mich überall in seinem Leben, in seinen Gedanken und Träumen und in seinem Tun fand, da er mich nicht aus seinem Eigentum an der Welt los wurde, mußte er ja allem Besitz entsagen, alles Eigentum von sich stossen[1].

Diese Worte werden in der ganz kahlen Dachkammer bei der Frau Fechtmeisterin Feucht gesprochen, in der Velten nichts anderes haben wollte, als eine eiserne Bettstatt, einen Tisch und einen Stuhl, und auf deren kahle, getünchte Wand er den Vers schrieb:

> Sei gefühllos!
> Ein leichtbewegtes Herz
> Ist ein elend Gut
> Auf der wankenden Erde.

Das ist das gleiche symbolische Motiv wie in „Des Reiches Krone", wo der Erzähler, als er in der Erinnerung noch einmal sein Leben durchlebt, in einem kahlen Stübchen ohne jeglichen Schmuck sitzt.

> Ich bin zurückgewichen aus den Gemächern, welche einst von so holdem Lärm erfüllt waren, und welche in die bunte Gasse hinabsahen. Ich sitze wiederum in dem Stüblein, das mein gewesen ist, da ich ein Knabe und nachher, da ich ein Prager Student war. Ein enger Raum genügt mir, die ungeschmückte Wand ist mir lieber als die gezierte . . . . Ich habe die stolzen Gemächer des Vorderhauses mit ihrem Geschmuck, Zierat, Schnitzwerk und aufgehängtem Waffenwerk den Spinnen und Mägden überlassen: es ist die Jugendzeit, welche mich im hohen Alter in mein winzig Schülergemach zurückgezogen hat[2].

Bei Velten ist es auch noch die Eigentumsmüdigkeit, die ihn in die ärmlich kahle Studentenbude zurückgezogen hat. So wehrt er sich auch gegen die Güte und Gewalt, mit der ihn Leon des Beaux mit in sein Heim ziehen will. *Als wenn es bei dem jemals der Welt Pracht und Herrlichkeit getan hätte!*[3]) Aber dieser Kampf gegen das Eigentum symbolisiert doch im Grunde nichts anderes als den Kampf gegen sich selbst. Wie, dieses heiße,

---

[1]) „Akten", S. 420.

[2]) „Des Reiches Krone", Serie II, Bd. 3, S. 18f.

[3]) „Akten", S. 414.

leidenschaftliche, alles beherrschende Gefühl im *leichtbewegten Herzen* war nicht imstande, über die Welt der Gemeinheit zu siegen, die Geliebte vor der Verkletterung zu bewahren oder sie daraus zu erlösen? Dann ist es ein elend, unnütz Gut, dann muß man davon loskommen, sich ernüchtern, aus seiner Haut heraussteigen! Sie stecken ja alle in einem besonderen *Hautfutteral*[1]), das ihnen die Natur gab, gerade die Menschen Raabes, die so garnicht in den Durchschnitt passen und „Käuze“ und „Sonderlinge“ sind. Dies Motiv des „Aus-sich-Heraussteigens“ durchzieht schon „Frau Salome“, sie selbst betreffend und den wunderlichen Künstler Querian, von dem Scholten sagt:

> Wenn er aus seiner Haut heraus könnte, wäre er ein großer Mann[2]).

Aus seiner Haut heraus möchte nun auch Velten, er nennt es *gefühllos sein.* Als er seinen Hausrat verbrennt und versteigert, und vom nahen Théâtre-Variété auch das gesamte Personal erscheint, um sich *den Spass anzusehen,* da *steigt* der Affenmensch, Herr German Fell aus seinem ganz besonderen Futteral, *sozusagen aus dem Pavian oder Gorilla heraus*[3]). Er hat Velten etwas zu sagen.

> Mein Herr, Ihr Ruf ist während der letzten Wochen auch zu uns, und also auch zu mir gedrungen; ich habe dann und wann mit Interesse ein Stündchen mit vor Ihrem Ofen gesessen. Siehe da, habe ich mir gesagt, auch einmal wieder einer, der aus seiner Haut steigt, während die übrigen nur daraus fahren möchten[4]).

Wir sagten schon oben, in dieser Verbrennungsszene symbolisiert sich Veltens innerer Tod, sie ist der innere Abschluß seiner Entwicklung, sein Sterben in der Berliner Dachkammer der äußere und als das Ende auf *Salas y Gomez* auch wieder ein Symbol: Das des Sterbens in der allerinnersten Einsamkeit.

So sehen wir, wie die einzelnen Motive in den „Akten“ voll von symbolischer Tragkraft sind, und wie sich die einzelnen Symbole als solche eng an die Höhepunkte der Handlung knüpfen, da, wo die Geschehnisse sich steigern, und wir über ihre Grenzen hinaus

---

[1]) Vgl. „Frau Salome“, Serie II, Bd. 4, S. 315.

[2]) Ebenda.

[3]) „Akten“, S. 400.

[4]) „Akten“, S. 399.

ein seelisches Weiterschwingen, ein Ahnen und Drängen empfinden. Doch damit ist es des Symbolischen nicht genug. Wir erinnern uns hier eines Motivs, das, wie wir sahen, häufig bei Raabe wiederkehrt, in der Zeit begründet ist und von Brandes zum Romanhaften bei Raabe gerechnet wird. Es liegt in dem Worte „Amerika" beschlossen. Hier sehen wir, daß es alles andere als „romanhaft", oder besser, daß es nicht mehr „romanhaft" ist. Gewiß, aus den Zeitereignissen, den zahlreichen Auswanderungen, erhielt Raabe zu diesem Motiv sicher den ersten Anstoß, sie gaben für dies dichterische Gebilde auch die Grundlagen der Wirklichkeit ab, aber allgemach erweiterte sich für Raabe die innere Bedeutung dieses Motivs für seine Dichtungen, wandelte es sich ihm zum Symbol. Hauptsächlich zwei Sorten von Menschen gehen bei Raabe nach Amerika: Vetter Just und Charles Trotzendorff. Beide wollen dort reich werden. Just Everstein braucht das Geld, um die alte Heimat wiederzugewinnen. Dieser Zweck erfüllt sich ihm in Amerika beinah so ganz nebenbei; denn während er dort ist, ist er nicht nur Geldsucher, und sei es auch im besten Sinne. Er ist zugleich Träger deutscher Bildung, deutschen Wesens, wir würden ihn heute einen Wegbereiter des Auslanddeutschtums nennen. Ihm ist also das Geld Mittel zum Zweck. Diesem Charles Trotzendorff ist es Selbstzweck in seinem mehr als zweifelhaften Leben, das Geld um des Geldes willen. So sieht Raabe in Amerika das Land des Gelderwerbs im guten und im schlechten Sinne, das Land, in dem die Geldwertung herrscht, wo „Firmen" wie die Trotzendorffs ihren eigentlichen Lebensboden haben, kurz, Amerika ist ihm Symbol des Mammonismus. Das tritt uns deutlich spürbar hier in den „Akten" entgegen. In Amerika *verklettert* sich Ellen, wird aus dem Vogelsangskind die Millionärin, der Mammon gewinnt es über sie, vom Glanz des Geldes wird sie *verzaubert* in der Fifth Avenue (S. 341). Was will da nun Veltens Fahrt nach Amerika besagen? Innerhalb der dichterischen Erzählung: er will sie sich wiedergewinnen. Aber scheint da in diesem einmaligen Begebnis nicht noch ein symbolischer Sinn aufzuleuchten?

Symbolische Gestalten.

Bevor wir diese Frage beantworten, müssen wir uns einer andern zuwenden, die uns zu ihr zurückführen wird. Schiller

empfand alle poetischen Gestalten als Symbole. Sie stellen ihm als poetische Personen immer das Allgemeine der Menschheit dar. Eben dadurch, daß sie dies tun, und wenn sie es tun, sind sie Symbole. Hier ist zu unterscheiden zwischen Typus und Symbol. Volkelt[1]) faßt in seinem „System der Ästhetik" die Erfordernisse für das Symbol dahin zusammen, daß der Einzelfall in seinen einzelnen Zügen stark und entschieden als das entsprechend Allgemeine zu gelten habe. „Ist das Einzelne in seiner Einzelheit unmittelbar als Stellvertreter eines Typus, einer Entwicklungsstufe, einer bestimmten Menschlichkeitsform behandelt, sodaß in dem Schicksal des Einzelnen zugleich das Schicksal einer ganzen Menschheitsstufe oder Menschheitsform unmittelbar mit dargestellt, dann darf man von symbolischer Bedeutung sprechen." Karl Krumhardt ist der Typus des korrekten, leistungs- und gesinnungstüchtigen, höheren Regierungsbeamten, aber darüber hinaus sind doch er und seine Eltern, seine Frau und sein Schwager Symbol des verständig nüchternen, seiner selbst sicheren, warmherzigen, treumeinenden, alles Außergewöhnliche, Absonderliche und Geniale mit einem gewissen Mißtrauen, mehr oder minder starken Unbehagen, oft wohl auch mit leiser Sehnsucht und geheimem Neid musternden Durchschnitts. Da ist die Familie des Beaux das Symbol für fremdes — hier französisches — Geistes- und Gefühlsleben, wenn es in enge und dauernde Berührung mit dem deutschen kommt, das Symbol dafür, daß wohl in jedem Volk die Sehnsucht lebt, das Beste seiner Vergangenheit zu bewahren für Gegenwart und Zukunft, im französischen wie im deutschen, daß aber das fremde hineingezogen wird in jene innern Strömungen des Volkslebens, zu dem es kommt, wenn diese so mächtig und tief sind wie die besten deutschen für die besten französischen. Wir erinnern uns hier des Briefes von Raabe, wo es hieß:

> Übrigens hatte ich den Tod des älteren Bruders des Geschwisterpaares nötig als preußisch-deutsch-patriotisches Gegengewicht gegen den französischen Familien-Vogelsangstraum in der Dorotheenstraße.

Bei den Krumhardts und den des Beaux ist in ihrer besonderen Individualität und in ihrer Stellung innerhalb der Erzählung etwas, was über beides hinausweist auf eine ganz bestimmte Lebensrichtung, die die dichterische Phantasie schuf und nötig hatte zur

[1]) Volkelt, a. a. O., Bd. 1, S. 153.

Gegenüberstellung und als Gegengewicht. In etwas anderem Sinne sind Frau Feucht und der Affenmensch symbolische Gestalten. Sie sind einerseits weniger symbolisch, insofern sie nicht etwas Allgemeingültiges verkörpern, nicht Typen einer bestimmten Menschenstufe sind, und sie sind andrerseits in höherem Grade symbolisch, da sie etwas Ideelles verkörpern, den Gedankengehalt des Werkes verdeutlichen helfen. Frau Feucht ist wohl als die symbolische Verkörperung der lebendig gebliebenen Vergangenheit, des romantisch-deutschnationalen Rittertums von der Saale anzusehen, als die Eigentumsfreudige, die festhält, was sie besaß, der die Erinnerung das Leben ist. Und *mitten in diesem Berlin* wohnt sie versteckt und ungekannt im Hinterhaus. Ob das nicht bedeuten will: Das heutige neue Deutschland läßt die Vergangenheit, aus der es doch wurde, die schlimme und gute, die sich mit dem Namen Jena verbindet, im Hinterhaus wohnen, das heißt, es achtet ihrer nicht, es hat ja das neue Deutsche Reich aufgerichtet, hat es so herrlich weitgebracht und muß nun sehen, daß es sein Leben möglichst praktisch einrichtet? *Mitten in diesem Berlin* gehört das Jena eigentlich garnicht so recht dahin, und doch sind in Jena die Klingen geschliffen worden, die unser Herrgott für die deutsche Geschichte nötig gehabt hat (vgl. S. 292). Aber das Beste aus dem Vogelsang, aus dem eigentlichen Deutschland, der Form wie dem Gehalt nach, findet sich zusammen in der Dorotheenstraße in Berlin, und die Trophäen des alten, seligen Jenenser Lanistra, des Maistre escrimeur, drücken dann wohl ihr innerlichstes Behagen durch ein leises Schüttern und Klirren aus (S. 307). Es sind wahrlich wunderfeine Fäden, die der Meister hier in den Gobelinteppich verwoben hat, wenn sie auch seltsam verschlungen sind und sich nicht alle auflösen lassen.

Und der Affenmensch? Raabe hat selbst im Gespräch zu Fritz Hartmann gesagt, als dieser in Velten einen prächtigen Burschen lobte:

> Und die Freundschaft mit dem Affenmenschen: Wir haben uns beide verklettert. Da liegt Symbolik drin, das ist hübsch ersonnen. Aber wer versteht dies alles oder gibt sich auch die Mühe des Versuches? [1])

Der Affenmensch hat aus der Afferei eine „Kunst“, seinen Beruf gemacht und ist dadurch noch etwas mehr als andere Affe, während

[1]) Fritz Hartmann, a. a. O. S. 68.

Velten einerseits als Phantast und Idealist die allgemeine Afferei nicht mitmachen will, andrerseits die Zerstörung des Eigentums zu seiner Afferei gemacht hat. So haben sie sich beide verklettert im Baume Yggdrasil, jeder auf seine Art, und sie sind dadurch allernächste Nachbarn in diesem Geäst geworden; denn das bringt Herr German Fell mit seinem Vierhändertum als seiner Kunst, das Leben zu überwinden, Velten ja gerade zum Bewußtsein: Dieses von Dir-selber-los-kommen-wollen durch Zerstören des Eigentums ist kein Sieg, ist auch nur eine Art von Verkletterung. Nun kann Herr German Fell doch mal einem, der sich gleich ihm verklettert hat, die Hand reichen zum nächsten Ast, das ist tröstlich, darum dankt er Velten. Velten aber erkennt im Affenmenschen Seinesgleichen, so „was zu einem gehört", und sich selbst, der andere aus ihrer Verkletterung erlösen wollte, im wirren Gezweig der Weltesche verstiegen, darum hat er *aus seinem verödeten Vaterhause den Nachbar im Gezweig des Baumes Yggdrasil mit sich auf allen seinen ferneren Wegen durch das Dasein zu schleppen* [1]). Von hier aus erschließt sich uns der ganze symbolische Gehalt der Gestalt Veltens. Es ist, als ob sich alles Symbolische gleichsam mit ihm verwoben hätte im Dichter und damit auch für uns. Wir sahen ja schon oben, als wir das Werden dieses Werkes zu verstehen suchten, wie sich in Veltens Lebensweg im Ganzen genommen gewissermaßen der des Dichters symbolisiert, und wie wir hierin das Los aller derer versinnbildlicht empfanden, die in der Macht und Kraft ihres Gefühls als leichtsinnige Phantasten erscheinen, als Könige in einem Reich, das leider auch nicht allzu sehr von dieser Welt ist. Wir sahen ferner, wie der Dichter uns das Innere seines Helden in symbolischen Vorgängen erschließt. War es so einmal symbolischer Sinn, der sich aus dem Persönlichen ergab, so war es das andere Mal symbolische Formgebung des Vorstellungs- und Gefühlslebens der handelnden Personen.

Symbolischer Sinn des gesamten Kunstwerks.

Aber damit ist es des sinnbildlich Bedeutungsvollen nicht genug. Das alles erwächst auf einem symbolischen Grunde, den

---

[1]) „Akten", S. 401.

wir bisher noch nicht berücksichtigten, oder besser, es wird das alles noch einmal von Symbolischem umgriffen, bekommt als Ganzes vom Symbolischen her seine Wertung. Den letzten Symbolwert bekommt dieses Kunstwerk nicht vom Persönlichen her, sondern vom Volk. Das muß recht verstanden werden. Es ist nicht so, daß die in diesem Sinne dargestellten Menschen, also hier etwa Velten und Ellen, sich mit Bewußtsein auf dieses, wir wollen es das Völkisch-Bedeutungsvolle nennen, richten, daß es etwa Zweck und Ziel ihres Handelns sei, daß sie sich bewußt als Vertreter besonderer Richtungen im Völkischen fühlen. Dieser Symbolwert ist nur an sich da, und daß er da ist, liegt an der Eigenart dieses Dichters. In ihm lebte das Leben seines Volkes so unmittelbar, daß es, gewissermaßen ohne sein Zutun, in die Gestalten und Gebilde seiner dichterischen Phantasie hinüberströmte, an ihnen aus dem Innersten dieses besonderen dichterischen Genius heraus in Erscheinung trat. Dabei vermeidet der Dichter scheu die Hinweise auf diesen Symbolwert, denn die Gebilde sind doch im Dichterischen um ihrer selbst willen da. Wir fühlen ihn nur, ohne daß sich etwa das Bild der Phantasie durch ihn trübe oder verblasse.

Und so ist denn dieser Velten Andres kein Typus, sondern eine ganz stark ausgeprägte Individualität, aber als solche empfinden wir ihn als den Deutschen schlechthin, der sein Leben auf das Gefühl gegründet hat, weil es eben sein Leben ist, als den gefühlsreichen und zugleich und darum auch gefühlsverschlossenen Norddeutschen, im besonderen niedersächsischen; nach außen herbe, im Innern feinnervig und unendlich empfindungsfähig — die allem Erleben offenstehende Seele, die von ihren Illusionen nicht lassen will und lächelnd an den Sieg glaubt; das in seiner Heimat, seinem Vogelsang, wurzelnde Gemüt, das in der Fremde wund und müde wird, das seine Jugend als sein eigentlichstes Dasein empfindet und sich davon nicht lösen kann; das sich aus tiefster Sehnsucht nach dem Ideal heraus immer wieder an der Welt der Wirklichkeit stößt und reibt, keine Kompromisse schließen kann und will und die Leere der Dinge erkennend, nichts von ihnen begehrt. Nun aber liebt dieser Velten Andres, dieser Gefühlsmächtige, eine Frau, die seinem

eigentlichsten Wesen nach ihm fremd ist, oder jedenfalls sich ihm entfremdet hat. Sie geht von Deutschland nach Amerika, sie wird aus einem Vogelsangskind eine Millionärin, das deutsche Gemüt wird amerikanischer Rechengeist, die Verinnerlichung wird zur Veräußerlichung. Aber Velten kann nicht von ihr lassen, er muß ihr nach. So geht auch er nach Amerika. Nun können wir die Frage beantworten, was seine Amerikafahrt bedeutet. Denn hier beginnt auch seine Verkletterung. Er muß ja in dasselbe wirre Gezweig steigen, muß sich seines Wesens entkleiden und „praktisch“ werden und reich. Aus dem Studenten der Philosophie wird der Schneider, der Kaufmann. Nun ringt Velten Andres contra Firma Trotzendorff, der Idealist gegen die Welt der Gemeinheit, Gemüt gegen Mammonismus, Deutschland gegen Amerika. Deutschland unterliegt äußerlich, weil die Güter und Mittel des Gegners von solcher Macht in dieser Welt sind und nicht nur Gehirne, sondern auch Herzen einzudrücken vermögen. Innerlich ist Deutschland in diesem Kampfe seiner eigenen Natur müde geworden, nun will es sein Gefühl abtun, abstumpfen, ausrotten, will ganz nüchtern werden und zerstört das, worin dieses sein Gemüt am lebendigsten ist, den geheiligten Hausrat von Vater und Mutter, das Erbe in jeglichem Sinn. Wäre nun Raabes Poesie nur *Schilderung der Wirklichkeit,* nach ihm selbst also nur interessantes Lesewerk, dann würden die Verkletterungen und Verbrennungen, die hier in den „Akten“ gestaltet sind, nur einmalige Geschehnisse in eben diesem Werk und einmalige Taten der handelnden Personen sein. Aber seine Poesie ist symbolisch, und so sind sie ihm und uns Formen für alle möglichen Verkletterungen und Verbrennungen im deutschen Volke, wenn es mit seinen, wie es meint, überlebten Sentimentalitäten aufräumen und die Vergangenheit vergessen will, dem Mammon nachjagt, im sozialdemokratischen Zukunftsstaat seine staatlichen und gesellschaftlichen Ziele verwirklichen möchte und über allem vergißt oder nicht sehen will, weil es „unpraktisch“ ist, daß es seiner Natur nach dazu bestimmt ist, das Volk der Innerlichkeit zu sein mit der Macht des Gemüts, die allein Siege erkämpft. Dieses sein eigentliches Wesen läßt es einsam sein wie Velten Andres. Das macht doch aber auch schließlich sein Weltüberwindertum

aus. Diese Welt der Innerlichkeit kann nicht untergehen, sie ist stärker nicht nur als alle äußern Gewalten, sie ist auch stärker als der eigene Selbstzerstörungstrieb und -wille. Die nicht zu vernichtende Gewalt des Gefühls zwingt doch auch schließlich die, die sich ihr entfremdete, zu ihr zurück und gibt ihr recht, wenn es in den Augen der Welt auch zu spät ist, und der Sieger selbst von diesem Erfolg innerlich unabhängig geworden ist. Das verlangt der letzte und tiefste Welt- und Lebenssinn so, der eben Märtyrer braucht, um sich zu offenbaren, den einzelnen Idealisten, ein ganzes Volk.

So leuchten hier in den einfachen Geschehnissen, in der Grundstimmung der „Akten" dem geheime, und im eigentlichsten Sinn des Wortes heimatliche Lichter auf, der diesen Dichter eben nicht nur rein literarisch, ästhetisch nimmt, sondern als einen Formgeber dessen, was uns allen im Blute liegt, wenn anders wir Deutsche sind. Gewiß, man kann als Leser Raabes seine Werke auch unsymbolisch nehmen. Sie sind als dichterische Gebilde dann bunt und tief und schön und lebensvoll genug, um sich daran zu erfreuen und zu erheben. Aber man w i r d durch sie nur etwas, wenn man in ihnen erkennt, was man i s t, als Einzelner, als Volk.

> Nur diejenigen Kunstwerke haben Anspruch auf Dauer, in denen die Nation sich wiederfindet [1]).

Dabei sind Raabes Werke alles andere als patriotische Romane, in denen viel von vaterländischen Aufgaben, Gesinnungen und Taten geredet würde. Aber das eine Wort in den „Akten" zeigt es uns, was den Sinn und Wert des Schaffens dieses Mannes ausmacht:

> Der Menschheit Dasein auf der Erde baut sich immer von neuem auf, doch nicht von dem äußersten Umkreis her, sondern stets aus der Mitte. In unserm deutschen Volke weiß man das auch eigentlich im Grunde garnicht anders [2]).

Das ist es! Nicht von außen her, sondern aus der Mitte — das will doch wohl sagen, aus dem Urquell des eigentlichsten Wesens und Seins. Raabe hat sein ganzes Leben lang daran gearbeitet, dieses Wissen dem deutschen Volke lebendig zu erhalten. Und so wirkt er fort! —

[1]) „Gedanken und Einfälle", Serie III, Bd. 6, S. 588.
[2]) „Akten", S. 423/24.

3. Handlung.

Einteilung, Einheit und Aufbau.

Man hat es Raabe zum Vorwurf gemacht, daß er seine Werke im Bau der Handlung planlos und ohne künstlerische Absicht bilde. Aber bei näherem Zusehen ergibt sich doch stets eine Einheit und eine genaue, fast schematische Einteilung des Stoffes. Nicht so, daß Raabe bei seinem Schaffen von der Handlung ausgeht. Wir haben ja gesehen, daß gerade die Verknüpfung der Handlung das letzte bei ihm ist, nachdem seine Phantasie von einer bestimmten Örtlichkeit Besitz ergriffen hat und ihm die Gestalten erstanden sind [1]). Raabes Schaffen unterscheidet sich hierin von dem anderer Dichter. So geht z. B. Freytag von allgemeinen Ideen aus, zu denen er eine Handlung ersinnt, um nach ihr schließlich die Charaktere zu bilden. Befindet sich Freytag damit im Gegensatz zu dem, was seiner Ansicht nach die typische Schaffensart für den deutschen Volkscharakter ist, so steht ihr Raabe sehr viel näher. Denn er besitzt die bei den Deutschen stärker als bei Franzosen, Italienern und Spaniern ausgeprägte Freude an dem Originellen und Besonderen einer geschlossenen Persönlichkeit [2]), wenn auch das Problem des Charakters nicht der erste Anstoß zum Schaffen ist, wie man bei diesem Dichter der „Originale" denken sollte. Raabe beschäftigten auch mehr als die Tatsachen in ihrer Verknüpfung die Gedanken und Gefühle, welche durch sie aufgeregt wurden [3]) — wir sehen das besonders an seinen geschichtlichen Erzählungen — und vor allem liegt die edelste Schönheit seiner Poesie selten, am häufigsten noch in seinen kleinen Novellen, wie z. B. „Holunderblüte" und „Des Reiches Krone", wo eine wundervolle Einheitlichkeit von Form und Inhalt erreicht ist, besonders in dem Gewebe der Erzählung, sondern in dem alles durchleuchtenden Gemüt der dichterischen Persönlichkeit. Nur wirr ist dieses Gewebe nicht, so oft sich auch hierin der Dichter, der Humorist, den Schein der Willkürlichkeit gibt, sondern die

---

[1]) Vgl. oben S. 40.

[2]) Gustav Freytag, Gesammelte Werke, Bd. 16, S. 220 (3. Aufl., Leipzig, 1911).

[3]) Gustav Freytag, a. a. O. S. 223.

Hauptfäden liegen genau fest, in den späteren Werken gemäß der gereiften Meisterschaft noch fester als in den früheren, in der Form minder kunstvollen. Dem widersprechen nicht die vielen Umwege, auf denen wir z. B. im „Alten Proteus“ oder in „Kloster Lugau“ zum eigentlichen Kern geführt werden. Das ist kein Mangel an zusammenfassender Gestaltungskraft, sondern liegt in der künstlerischen, humoristischen Tendenz und in der jeweiligen Einstellung des Themas begründet. Das ist merkwürdig oft verkannt worden. Sehr selten findet man solche Urteile, wie das von August Otto:

> Immer entspricht die jemalige Form dem besonderen Inhalt der Dichtung; niemals ist sie willkürlich angewandt, sondern stets dem Zwecke, den der Dichter gerade verfolgt, angemesssen [1]).

(Wir führen hier solche Urteile über Raabe auch besonders deshalb an, weil sich aus ihnen so recht deutlich ergibt, wie widerspruchsvoll das Bild ist, das sich sein deutsches Lesepublikum von ihm gebildet hat.) Zumeist wird das Gegenteil behauptet. So sagt Erich Everth:

> Eine Komposition aus der Sache, aus dem Thema selber heraus, die auf das Problem des Buches hinweist und seiner innern Art schon durch den Ablauf des Vortrags im Großen entspricht, das ging eben wohl, so scheint es, für gewöhnlich über den Horizont hinaus, in dem Raabes bewußte Kunstziele lagen [2]).

Wenden wir beide entgegengesetzte Urteile auf die „Akten“ an und fragen wir uns, welches das allein berechtigte ist. Eine Komposition aus dem Thema selber heraus leugnet Everth bei Raabe. Welches ist das Thema der „Akten“? Sie gehören zu dem Grundtypus „Lebensgeschichte“, den Brandes in Raabes Schaffen neben den des „außergewöhnlichen Begebnisses“ stellt, und ihr Thema liegt wohl in den Worten, die Helene Trotzendorff in der kahlen Dachkammer Veltens spricht, und deren Bedeutung über den Augenblick und die Lage hinaus geht:

> Laß uns niedersitzen, lieber Karl, erzählen trübe Mär vom Tod der Könige,

oder, ohne symbolische Einkleidung, darin, daß einer zu Grunde geht, weil die, der sein Herz gehörte, nicht sein eigen wurde,

---

[1]) August Otto, S. 30.

[2]) Erich Everth, S. 13.

und ihr beider Jugendfreund ihre und seine mit ihnen verknüpften Lebenserinnerungen schreibt, sich selbst zur Seelenerleichterung und seinen Kindern zur Warnung. Die Kompositionsform der Icherzählung ist also hier gewissermaßen mit dem Thema schon von selbst gegeben. Wir sahen denselben Gestaltungsvorgang schon etwa in den „Alten Nestern" oder noch deutlicher in „Des Reiches Krone". In natürlicher, lebenswahrer Weise fügt sich ein Blatt der „Akten" zu den andern, das zurückschauende Erinnern unterbrochen von Gegenwartsbetrachtungen und Gefühlsäußerungen des Aktenschreibers. So erwächst die Erzählung wie von selbst aus der augenblicklichen Lage des „fingierten" Erzählers heraus, und da es Raabe, wie wir später sehen werden, um unsere gelassene Anteilnahme zu tun ist, so ist die Erinnerungsform die geeignete, ebenso wie z. B. in „Stopfkuchen", die erschütternden Erlebnisse in der Wiedergabe abzutönen. Wir müssen hier also dem Urteil Ottos zustimmen, daß doch auch die jemalige Form dem besonderen Inhalt entspricht, wenigstens hier in den „Akten".

Was nun die Einteilung des Stoffes innerhalb der Erzählung betrifft, so hat sie Raabe stets genau und bis ins Einzelne vorgenommen, hat also die Probleme der innern Form sehr wohl gekannt[1]). Wir sehen sehr häufig eine Dreiteilung. So im „Schüdderump", der, sechsunddreißig Kapitel umfassend, nach dem zwölften einen fühlbaren Einschnitt hat, da, wo Frau von Lauen *in einem einzigen kleinen Wort die in diesem Teil des Buches enthaltenen Dinge merkwürdig gut zusammenfasst*[2]), und diese mehr oder minder segensreiche Entwicklung ihres Junkers für abgeschlossen hält[3]). Nach abermals zwölf Kapiteln kennzeichnet der Wechsel des Schauplatzes den zweiten Abschnitt und Beginn des dritten Teils. Fast noch sichtbarer ist die Dreiteilung im „Abu Telfan", welches Werk auch sonst ein guter Beweis für Raabes Komposition ist. Wieder umfaßt das Buch sechsunddreißig Kapitel. Am Ende des zwölften verläßt Nikola von Einstein die Katzenmühle, bricht mit der Vergangenheit und beginnt mit

---

[1]) Erich Everth, S. 13.

[2]) „Schüdderump", Serie III, Bd. 1, S. 125.

[3]) „Schüdderump", Serie III, Bd. 1, S. 126.

ihrer Verheiratung ein neues Leben[1]). Nach dem vierundzwanzigsten Kapitel geht Leonhard Hagebucher von Bumsdorf, wo er den heimgekehrten Sohn Viktor der wartenden Mutter zugeführt hatte, um in der Stadt sich eine neue Zukunft aufzubauen. Auch die „Akten", wo die äußere Einteilung nicht die in Kapitel, sondern ganz natürlich bei der tagebuchartigen Aufzeichnung die Aufeinanderfolge von Blatt zu Blatt ist, haben diese Dreiteilung. Der erste Teil umfaßt die Kinderzeit im Vogelsang (bis S. 279), der zweite Veltens *Prozess* gegen Ellen, seine Amerikafahrt über Berlin, seine Niederlage (bis S. 345), der dritte Veltens Heimkehr, sein Ende in Berlin. Diese Teile sind untereinander ungefähr gleich lang. Aber noch etwas anderes ist auffällig an Raabes Aufbau der Handlung. Er scheint nach der Überzeugung gearbeitet zu haben, die Handlung müsse gerade in der Mitte zu einem bestimmten Punkt gebracht sein, dazu ihre innere und äußere Entwicklung durch einen besonderen Einschnitt gekennzeichnet werden. Die Mittel, die er dazu benutzt, sind verschieden. In einigen Werken weist er in besonderer Bemerkung auf den Einschnitt hin. So im „Deutschen Adel", wo es im elften der zwanzig Kapitel heißt:

> In diesem Kapitel handelt es sich hauptsächlich um Mutter und Sohn, und ist es ein vornehmes Hauptstück[2]).

Noch deutlicher in dem für den Gehalt des Werkes bedeutsamen Anfang des vierzehnten Kapitels im „Dräumling":

> Auch unserer Rede Sinn und Inhalt zieht sich in eine funkelnde Spitze zusammen[3]).

Am deutlichsten aber in „Abu Telfan", wo es am Eingang des achtzehnten Kapitels heißt:

> Dieses ist das achtzehnte Kapitel der Historie des Herrn Leonhard Hagebucher, welcher zwölf Jahre zu Abu Telfan im Tumurkielande in Gefangenschaft zubrachte. Es bildet sowohl formell wie dem Inhalt nach den Mittelpunkt der wahrhaften und merkwürdigen Geschichte, die Spitze der Pyramide[4]).

---

[1]) „Abu Telfan", Serie II, Bd. 1, S. 134.
[2]) „Deutscher Adel", Serie II, Bd. 5, S. 266.
[3]) „Der Dräumling", Serie II, Bd. 3, S. 99.
[4]) „Abu Telfan", Serie II, Bd. 1, S. 195.

Nicht immer ist der Hinweis so deutlich, daß der Leser den Einschnitt bemerke. Hier in den „Akten“ wird er fühlbar an der ausgedehnten reflektierenden Betrachtung, die genau in der Mitte des Buches den Gang der Handlung unterbricht [1]). Vor ihr hatte die Handlung einen gewissen Abschluß erreicht. Velten Andres hatte den Entschluß gefaßt, *Helm und Harnisch an den Nagel zu hängen, jeglichen Federbusch als Staubwedel zu vergeben und vor allem das gelahrte Tintenfass in den Gossenstein zu giessen, den Plato und Aristoteles zuzuklappen und Schneider zu werden* [2]). Er will nach Amerika hinüber, weil sich Helene noch einmal *verklettert* hat und er ihr wiederum *nach muss.* Hier nun, wo Veltens Schicksal eine andere Wendung nimmt, bleibt der Dichter einen Augenblick sinnend stehn und schaut zurück. Karl Krumhardt sieht an einem stillen Abend von seinem Schreibtisch auf, während draußen der Schnee herniederrieselt *und die Erde still, glatt und rein macht.* Und während der Schnee fällt, die Täler ausfüllt, die Berge niederdrückt, indem er sich weiß, farblos auf sie legt, will ihm das alte, welsche Lied, das ihnen Leonie des Beaux in der Dorotheenstraße so oft sang, nicht aus dem Sinn:

Erhebt euch, ihr Täler,
Sinkt nieder, ihr Höhn,
Ihr hindert mich ja
Meine Liebste zu sehn.

Dieses Lied aber, *schön wie irgend ein deutsches,* führt ihn dann wieder hinüber zum Geschick Veltens, der sein Wort gehalten hat, daß ihn Täler und Höhn nicht hindern würden, seiner Liebsten nachzusteigen, wohin sie sich auch verklettert haben möge, er, der nun seine Weltfahrt wirklich antritt.

Kunst der Eingänge und Schlüsse.

Ist diese Stelle ein Beweis dafür, wie genau Raabe die Handlung nach ihrer Bedeutsamkeit einteilt, so ist sie auch zugleich ein schönes Zeugnis für die Meisterschaft, mit der Raabe in die Stimmung eines neuen Abschnittes überleitet und ihn an-

---

[1]) „Akten“, S. 322f.
[2]) „Akten“, S. 312.

hebt. Diese Reflexionen unterbrechen nicht den Fortschritt der Handlung, wie es den Anschein hat, im Gegenteil, sie verbinden seine einzelnen Stufen, immer mit der Richtung auf das Ziel hin: Einheit der Stimmung und Handlung. Diese Kunst des Eingangs einzelner Abschnitte der Handlung zeigt sich auch noch anderorts in den „Akten". Wieder ist hier dem Vorwurf des Nichtgestaltens aus dem Thema heraus zu begegnen. Denn wir sehen hier, wie organisch auch diese Einzelheiten aus der inneren Form des Kunstwerks dadurch erwachsen, daß es betrachtende Ruhepunkte für den Aktenschreiber sind, bevor er weiter in Sachen Velten Andres' und Helene Trotzendorffs *protokolliert.* Da ist der Eingang zu dem Abschnitt der Kindheitsgeschichten im Vogelsang[1]), wo mit dem Worte *Nachbarschaft* für Karl Krumhardt seine Nachbarschaft in allem Glanz vor ihm ersteht, und er sich als Nachbarskind von Velten und Lenchen und als Vogelsangskind von Frau Doktorn fühlt. Da ist die Unruhe beim *Kollationieren,* als Karl anhebt, von der Berliner Zeit zu reden und dem übermächtigen Einfluß, den Velten da wieder auf ihn auszuüben begann[2]). Da ist der Neid, den Karl, der alles erreicht hat, was er erreichen konnte, gerade dann am stärksten in sich gegen Velten aufsteigen fühlt, als er erzählen muß, wie dieser in seiner *Carriere* scheiterte und Schneider wird[3]) und sich wirklich auf den *Comptoirstuhl* schwingt[4]). Am schönsten und bedeutsamsten aber ist dieses Vorspiel der Stimmungstöne doch da, wo das Geschehen seine ergreifenden Höhen erreicht: Karl Krumhardts Besinnen und inneres Sich-klar-werden über seine Freundschaft zu Velten vor dem Tode der Frau Doktorn und Veltens Verbrennen seines Hausrates[5]). Da wächst aus Karls Ringen um die Bewahrung seines eigenen Wesens gegen die Übermacht des Freundes Veltens Gestalt so lebensvoll hervor, daß er uns bei allem, was er nun tut, zu sich zwingt, wie er Karl nicht losließ und Ellen auch nicht, so sehr sie sich dagegen sträuben mochten. Die Pause, die dann in der

[1]) „Akten", S. 225.
[2]) „Akten", S. 280.
[3]) „Akten", S. 906.
[4]) „Akten", S. 314.
[5]) „Akten", S. 374.

Niederschrift der Akten eintritt, läßt uns fühlen, daß Karl nach der tiefen Erschütterung sich selbst wieder gefunden hat und in sich sicher und ruhig die Akten schließen kann [1]).

Diese kunstvollen Eingänge, so sehr sie dazu dienen mögen, in die Stimmung des Folgenden einzuführen, scheinen doch noch eine andere künstlerische Absicht zu verfolgen. Sie sind Ruhepunkte in dem erregten Miterleben des Lesers an der innerlich so reich bewegten Handlung. Sie zwingen ihn zu besinnlichem Gang, so wie Karl in ihnen sich zur Ruhe im Schreiben zwingt. Wir werden später sehen, wie dieses Mittel innerer Technik in dem humoristischen Stil Raabes begründet ist.

Gleiche Ziele verfolgt Raabe auch beim Eingange des gesamten Verlaufs der Handlung überhaupt. Die grobe Spannung, die nur das Ende der Geschehnisse im Auge hat, beseitigt ein Dichter, dem es um das Wie und nicht um das Was zu tun ist, von vornherein *und genügt dann wieder einmal ganz und garnicht den aktuellen Unterhaltungsansprüchen und zwar gerade jetzt, gerade in dem Augenblicke, wo man die besten Hoffnungen in sein Verständnis für die intellektuellen Bedürfnisse seiner gebildeten Mitlebenden setzen durfte und wollte* [2]). Raabe will sofort eingangs die Grundstimmung erzeugen, die für das Verstehen der Handlung notwendig ist. Das erreicht er auf verschiedenen Wegen. Sehen wir uns im Hinblick auf die „Akten" die Eingänge der Icherzählungen, also der Werke, die auch äußerlich den Stempel des Subjektiven tragen, an, so sehen wir wieder an ihrer verschiedenen Art, wie sehr Raabe die Komposition aus der Sache heraus kennt. Wie die „Chronik der Sperlingsgasse" mit ihrer beginnenden allgemeinen Betrachtung auch gleichzeitig den Ton des nachdenklich Zeit- und Menschengeschehnisse beobachtenden alten Chronikenschreibers trifft, so heben die „Alten Nester" mit der jedem Raabekenner so vertrauten, bedeutungsvollen Betrachtung an, die, weise und schön zugleich, auch sprachlich, etwas von jenem *grün goldenen* Sonnenschimmer birgt, der überhaupt der Grundton dieses vielleicht poesievollsten aller Raabebücher ist. Wieder anders ist

[1]) „Akten", S. 403.

[2]) „Kloster Lugau", Serie III, Bd. 5, S. 451 f.

der Eingang in den andern Icherzählungen: „Meister Autor“, „Das Horn von Wanza“ und „Stopfkuchen“. Hier sind es keine Betrachtungen, die einführen. Im „Meister Autor“ reißt den Erzähler gleich das Anfangen sofort weit in die Mitte hinein, wie es heißt [1]). Im „Horn von Wanza“ wandern wir gleichsam mit dem Studenten an den Schauplatz der Handlung, in „Stopfkuchen“ bringt gleich der Anfang die Einstellung des Themas und einige Andeutungen von den Grundzügen der Handlung. Unter all diesen Icherzählungen hat der Eingang der „Akten“ seine eigene Art. So unmittelbar und ohne Umschweife führt Raabe selten in die Geschehnisse seiner Werke ein. Die Spannung auf den Ausgang ist aufgehoben durch die Voranstellung eben dieses Endes, und alles Folgende ist nur das Erzählen, wie es kam, daß diese Menschen so endeten. Der Brief Ellens an Karl Krumhardt, der mit knappen Worten vorher seine „Personalien“ angegeben hat, meldet den Tod Veltens, des gemeinsamen Jugendfreundes, und wie er mit sich selber allein geblieben ist bis zuletzt. Wir hören auch schon von Leon und der Frau Feucht, um erst viel später zu erfahren, wie die Handlung mit ihnen verknüpft ist. Aber diese äußern Tatsachen sind auch unwichtig im Vergleich zu der tiefen Bedeutung, die dieser Brief Ellens sonst hat. Er ist für den Empfänger Karl Krumhardt der Anstoß und die Veranlassung, daß er nach Berlin zum toten Jugendfreund, der einsamen Witwe Mungo und der Frau Fechtmeisterin fährt und von dorther aus dem ergreifenden Zusammentreffen mit der einstigen Kindheitsgenossin den Entschluß heimbringt: nach Ellens Wunsch ein Lied über Velten Andres' und Helene Trotzendorffs Sterne, Wege und Schicksale zu schreiben [2]), die „Akten“ des Vogelsangs“. So gibt uns Karl den ersten Anlaß zu dem, was in sein ruhiges, verständiges Leben noch einmal äußere Unruhe und innere Erschütterung brachte, selbst an und weist immer wieder darauf hin, wie er nach Ellens Willen getan hat, daß aber die „Akten“ nicht abseits von seinen eigenen Familienpapieren zu liegen kommen. Er selbst ist ja viel zu sehr mit dem Schicksal der

[1]) „Meister Autor“, Serie II, Bd. 3, S. 396.

[2]) „Akten“, S. 423.

beiden Jugendgenossen verbunden, und bei der Erzählung ihrer Lebenswege muß er auch seines eigenen gedenken. So führt er uns denn auch gleich anfangs, wenn auch kurz, so doch deutlich, in seinen Lebenskreis ein, als er seiner Frau den Brief Helenes zu lesen gibt, und mit ihr die Reise nach Berlin bespricht, mit seinem *klugen, klaren, und ruhigen Weibe,* die sich in ihrem Erschrecken und ihrer Ratlosigkeit über den Brief nur dadurch zu helfen weiß, daß sie zu ihren Kindern geht. Im Anschluß daran kommt er dann auf seine Eltern zu sprechen, und da er keine Geschwister hatte, war die „Nachbarschaft" für ihn im Vogelsang umso bedeutungsvoller. Dies ist die natürliche Überleitung zu der eigentlichen Erzählung, die nun anhebt, von den drei Kindheitsgenossen im Vogelsang, und die der *Protokollist* ohne wesentliche Unterbrechung bis dahin führt, wo Velten eigentumslos den Vogelsang noch einmal verläßt. Da kommen Jahre, in denen Karl nichts vom Freund und noch weniger von Ellen hört, und beim Erinnern an diesen Lebensabschnitt muß er bei der Abfassung der „Akten" eine Pause machen, weil er um seinen kranken ältesten Sohn Sorgen hat. Als er dann noch einmal die Feder aufnimmt, ist er wieder auf dem ersten Blatt der Akten, greift er noch einmal zu dem Brief der Witwe Mungo, um dann vom letzten Zusammentreffen mit ihr in Berlin zu erzählen und von Veltens Ende. Im November begann Karl die Lebensgeschichte der Vogelsangskinder zu schreiben, und als er sie schließt, liegt die Märzenfrühlingssonne über dem Osterberg.

Rollte sich so noch einmal alles Geschehen der Vergangenheit vor unsern Augen ab, unterbrochen nur von reflektierenden Hinweisen auf die gegenwärtigen Umstände, unter denen Karl Krumhardt schreibt, so findet die Handlung dadurch ihren Abschluß, daß der Erzähler aus dem Lande der Erinnerung wieder hinübertritt in ruhigere Geleise alltäglichen Lebens, aus bewegtem Nocheinmal- und Nacherleben zurückkehrt zu einfacher Pflichterfüllung, schlichtem Behagen und Zukunftshoffnungen für sich und die Kinder[1]). Denselben Abschluß der Handlung finden wir auch schon im „Stopfkuchen", wo Eduard, Heinrich Schaumann und sein

[1]) „Akten", S. 360 und 428.

Tinchen hinter sich lassend, heimkehrt in das Innere Afrikas, wo ihm sein Weib bald wieder am Halse und dazu seine doppelschlächtige deutsch-holländische Brut an den Rockschößen hängt [1]).

> Nun wird es natürlich wieder Leute geben, die nie zufrieden sind, wo es sich um den Schluß einer Geschichte, die man ihnen erzählt, handelt; die alles immer noch genauer und ausführlicher zu wissen wünschen, als der Erzähler es vortragen kann oder — will,

sagt Raabe am Ende der „Alten Nester" [2]). Raabe ist sparsam mit den Ausblicken in die ferneren Schicksale seiner Helden, er will es der Einbildungskraft des Lesers überlassen, an den Fäden weiter zu spinnen, die sich da vor ihm abwickelten. So auch hier in den „Akten", wo vielleicht mancher Leser noch genauer und ausführlicher zu wissen wünschte, welche Deutungen wohl die ferneren Schicksale all der handelnden Personen noch zulassen könnten. Welche Wege sie fernerhin gehen werden, wissen wir nicht so sehr, als wie sie sie gehen werden, wenn anders wir ihr Sein verstanden, und da es dem Dichter um dieses Wissen innerer Entwicklung besonders zu tun ist, so hat er es nicht nötig, seine Geschichten zu einem wohlgerundeten Abschluß zu bringen, ja er tut es absichtlich nicht. Wie das oben angeführte Wort der „Alten Nester" im Hinblick auf das große Publikum die ironisch-lächelnde Erklärung der Schlüsse gibt, so deckt ein ernstes, nachdenkliches Wort aus dem „Alten Eisen" die tieferen Gründe dafür auf:

> So lange der Mensch auf seiner Erde Geschichten hört oder dergleichen selber erzählt, teilt er sie gewöhnlich ein in solche, die gut anfangen und böse endigen, und solche, die schlimm beginnen, aber zu einem wünschenswerten Ende kommen. Darüber wäre nun manches zu sagen; denn so recht begriffen und ausgerechnet hat eigentlich noch keiner, wo bei den Geschichten dieser Erde der Anfang und wo das Ende ist; wo das Wünschenswerte beginnt und das Gegenteil davon endet, oder umgekehrt [3]).

Ist also die Art, in der Raabe Anfang und Ende der Handlung gestaltet, in seiner künstlerischen Tendenz im allgemeinen und in der Einstellung des besonderen Themas begründet, so ist auch die innere Führung der Handlung in ihren verschiedenen Stufen durch beides bedingt. Die rechte Grundstimmung für alles Geschehen

---

[1]) „Stopfkuchen", Serie III, Bd. 5, S. 215.
[2]) „Alte Nester", Serie II, Bd. 6, S. 297.
[3]) „Im alten Eisen", Serie III, Bd. 3, S. 1.

wird hier in den „Akten“ durch den Brief Helenes hervorgerufen, der dem Leser wohl auch wie der verständig-nüchternen Frau Krumhardt wie ein Stein auf den Kopf fallen könnte. Nun zittert durch alles frohe Kinderglück, von dem wir dann lesen, leise mahnend der leidvolle Ton um dieses schmerzliche Ende des Siegers Velten Andres.

Dadurch, daß die Handlung ganz an die Hauptperson Velten gebunden ist — ja, im eigentlichen Sinne „Handlung“ innerhalb der ganzen Erzählung ist nur das mit Velten verknüpfte Geschehen — und aus seinem Charakter erklärt und begründet wird, kommt ihre Einheit zustande. Wohl gibt Ellens Verhalten den äußern und innern Anstoß, sie ist, wenn man so will, das Gegenspiel, aber wie sehr doch Velten der Träger der Handlung ist, ersehen wir schon daraus, daß Ellen nach ihrer Verheiratung für eine zeitlang ganz in den Hintergrund tritt und Velten mehr denn je im Mittelpunkt steht. Hier bedeutet eben Handlung soviel wie innere Entwicklung Veltens, und diese ist der Grundstock der Erzählung. Eine eigentliche Nebenhandlung gibt es in den „Akten“ nicht, denn alles tritt in Beziehung zu und in Verbindung mit der Haupthandlung hervor. So ist z. B. jedes Geschehnis und jede Bewegung in Karl Krumhardts Leben so eng mit Veltens Erlebnissen verknüpft, so dient Ellens ganzes Tun und Lassen immer wieder nur dazu, Veltens Entschlüsse zu bestimmen, daß ihnen die letzte Bedeutung erst zukommt in eben dieser Verbindung mit der Haupthandlung. Gar über den Kreis der Vogelsangsleute geht das Interesse an der eigentlichen Handlung nicht, es bleibt doch immer wieder auf ihre Schicksale gerichtet. Raabe hat dadurch eine Einheit der Handlung erreicht, die umso größer erscheint, als sie im Gegensatz steht zu seinen Jugendwerken, wo die Fäden von Haupt- und Nebenhandlung sich oft verwirren, wie z. B. in den „Leuten aus dem Walde“ oder auch noch im „Hungerpastor“.

Zeitlicher und örtlicher Hintergrund.

Die Zeit, in der sich die Geschehnisse in den Erzählungen Raabes abspielen, ist bei ihm fast immer politisch, landschaftlich und persönlich zugleich gefaßt, Zeitangabe, Natur und Erlebnisse

werden immer zueinander in Berührung gebracht. In den „Akten" ist die zeitliche Einstellung der Handlung die der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts, also die Zeit, in der Raabe das Werk selbst geschrieben hat. Nicht, daß er besonders darauf hingewiesen hätte. Nur zwei wirkliche Angaben, daß die Geschehnisse in der Zeit nach der Reichsgründung spielen, finden wir. Einmal in dem Briefe Veltens aus Amerika, in dem er an seine Mutter schreibt: *Eine republikanische Bürgerkrone für einen Märtyrer aus dem neuen Deutschen Reich*[1]) und in der Erzählung Leonies, die der Krieg mit Frankreich, in dem ein älterer Bruder von ihr auf deutscher Seite bei Mars la Tour gefallen ist, nun schon *lebensverständig und tagesnüchtern* genug gemacht hat[2]). Aber wir haben ja schon früher gesehen, wie sich aus der Art der Motive, aus den dichterisch gestalteten allgemeinen Problemen, aus dem Stimmungs- und Gedankengehalt eine zeitliche Einstellung ergab, die eben auf die 90er Jahre hinweist. Der Lebensabschnitt, der sich hier bietet, hat aber eine noch weitere Blickweite, zeitlich, als die 90er Jahre und örtlich, als den Vogelsang, die kleine Vorstadt einer norddeutschen Residenz. Durch die Gestalten des Hauses des Beaux ersteht vornehme, alte französische Kultur vor uns, die zur Hugenottenzeit unter Ludwig XIV. nach Brandenburg zum Großen Kurfürsten verpflanzt wurde. Nun gehört die Familie des Beaux *zu der noch immer so genannten französischen Kolonie*[3]), *hat ein gut Stück Romantik aus der Langue d'Oc in den märkischen Sand durch die Jahrhunderte hinein gerettet*[4]), pflegt *mitten in diesem Berlin* gute, alte französische Tradition und ist doch voll feinen Verständnisses für deutscheste Geistes- und Gemütsart eines Velten und Karl. Wir erinnern uns hier des Briefes Raabes:

> Übrigens hatte ich den Tod des älteren Bruders des Geschwisterpaares nötig als preußisch-deutschpatriotisches Gegengewicht gegen den französischen Familien-Vogelsangstraum in der Dorotheenstraße.

Durch Frau Fechtmeisterin Feucht aber erstehen schlimmste und beste deutsche Erinnerungen, die sich mit dem Namen Jena ver-

---

[1]) „Akten", S. 340.
[2]) „Akten", S. 300.
[3]) „Akten", S. 283.
[4]) „Akten", ebenda.

knüpfen. So sagte Bismarck einmal, als er von Kissingen über Jena heimfuhr, auf dem altertümlichen Marktplatz des Saalestädtchens bei einer Festrede am 31. Juli 1892, nachdem er des um Thüringen gewobenen Nimbus der Romantik durch die Erinnerungen an die Wartburg, an ihre Vorzeit, an Luther, an die Reformation gedacht hatte:

> In reiferer Jugend mußte ich lernen, welche Bedeutung für unsere geistige und nationale Entwicklung das Thüringer Land in Gestalt von Weimar und Jena gehabt hat, einer Universität, an der Schiller Professor war, und welche unter der Leitung Goethes lange Zeit gestanden hat. Der Name Jena hatte für mich als Sohn einer preußischen Militärfamilie einen schmerzlichen und niederdrückenden Klang. Es war das natürlich, und ich habe erst in reiferen Jahren einsehen gelernt, welchen Ring in der Kette der göttlichen Vorsehung für die Entwicklung unseres deutschen Vaterlandes die Schlacht von Jena gebildet hat. Mein Herz kann sich nicht darüber freuen, mein Verstand sagt mir aber, wenn Jena nicht gewesen wäre, wäre vielleicht Sedan auch nicht gewesen [1]).

(Sollte es nicht möglich sein, daß der Gedankengehalt dieser bedeutsamen Bismarckrede auf den Vorstellungskreis gewirkt hat, aus dem Raabe die Gestalt der Frau Feucht aus Jena erstanden ist?) Er hätte die geschichtlichen Erinnerungen noch erweitern und des Geistes der Romantik gedenken können, und wie Jena der Ausgangspunkt deutschen Burschenschafttums gewesen ist. Gerade diese Vorstellung, die sich mit Jena verbindet, hat Raabe zu einem überaus feinen Zug in dem zeitlichen Hintergrund der Handlung verwendet. Frau Feuchts Mann war Fechtmeister in Jena und seine Witwe hat in Berlin die Wände voll alter Verbindungsbilder.

> Sie haben auch ihr Teil an den deutschen Geschichten der letzten Jahre. Es sind ein paar gute Klingen drauf, die unser Herrgott nötig gehabt hat; und da haben wir den Schleifstein ihm mit gedreht; das heißt nämlich mein Seliger [2]).

Es ist Raabes meisterhafte Fähigkeit der Stimmungsgebung, wenn er Frau Feuchts Stübchen voll alter Jenenser Klingen *des deutschen Rittertums an der Saale* in nächster Nähe von Leonie des Beaux'

---

[1]) Die politischen Reden des Fürsten Bismarck, Bd. 13, 1890—97, S. 137f. (Histor. krit. Gesamtausgabe von Horst Kohl, Stuttgart und Berlin 1905).

[2]) „Akten", S. 292.

Zaubererinnerungsraum vor uns erstehen läßt, dem französischen Altväter- und Kinderzauberreich voll Albigenser Schwert- und Speergerassel und Hugenottischer Ahnenbilder. Das hebt die Handlung von einem Hintergrund ab, dessen bunte, reiche und doch fein gegeneinander abgetönte Farben in alle menschlichen Begebenheiten bedeutungsvoll hinüberleuchten. Wie meisterhaft Raabe diese sozusagen kulturelle Einstellung seines Themas versteht, beweisen besonders auch seine geschichtlichen Romane, so z. B. „Hastenbeck“, wo die zierlichen Reden aus Salomon Geßners Schäferidyllen neben den ernsten mahnenden Predigten des alten Cabinettspredigers Cober ertönen.

Ist so der zeitliche Hintergrund der Handlung reich und vielfarbig, so ist der landschaftliche Boden, auf dem sie sich abspielt, gerade weil sie ja aus ihm allein erwächst, wie wir gesehen hatten, so deutlich vorgestellt, daß für den Leser die Träger der Handlung sich garnicht von ihrer äußern Umgebung trennen lassen. Raabe hat für seine Handlung stets einen bestimmten Schauplatz vor Augen gehabt und sie aufs engste mit ihm verknüpft. Nicht umsonst nennt er das Werk „Akten des Vogelsangs“. So kann man eigentlich kaum von der landschaftlichen Färbung des Hintergrundes bei Raabe sprechen. Die Landschaft, gerade hier in den „Akten“, ist nicht nur Hintergrund für die Handlung, sondern ein Stück ihrer selbst, sofern und weil die Veränderung, die sie erfährt, parallel mit den menschlichen Vorgängen geht, sie symbolisiert und beleuchtet. Es hängt dies eben auch mit Raabes Wesensart zusammen, mit seiner Anschaulichkeit, die Menschen und Dinge immer zugleich mit der „Szenerie“ sah, in der sie stehen, und sie beide als Einheit nahm. Also schon im Titel liegt der Hinweis, welche Bedeutung dem Schauplatz zukommt. Er klingt an an den von Raabes Erstlingswerk „Die Chronik der Sperlingsgasse“. Bei beiden liegt der Schauplatz jenseits der großen Heerstraße, da, *wo man einander noch kennt, von einander weiss, wo man sich sehr häufig über einander ärgert, aber zu andern Zeiten doch auch sehr Anteil in gutem Sinne an des Nachbars und der Nachbarin Wohl und Wehe nimmt, kurz, wo noch Nachbarschaft gilt*[1]).

[1]) „Akten“, S. 225.

> Die Nachbarschaft! Ein Wort, das leider Gottes immer mehr Menschen zu einem Begriff wird, in den sie sich nur mühsam und mit Aufbietung von Nachdenken und Überdenken von allerlei behaglicher Lektüre hineinzufinden wissen usw.

Aber die in der Sperlingsgasse, die auf Schloß und Dorf Werden und so auch die im Vogelsang kennen es noch, das Nachbarschaftsgefühl und auch das Verwachsensein mit Haus und Landschaft. Die Verbindung zwischen Natur und Mensch ist ganz eng. Wir haben oben gesehen, wie das Heimatliche in jeder Beziehung eine große Rolle bei Raabe spielt. Wie er besonders zwei Motive immer wieder verwendet, das Verlassen und die Rückkehr in die Heimat. Dies Landschaftliche, das zugleich das Motiv des Heimatlichen in sich birgt, ist uns hier wichtig als Glied in der Kette der Handlung. Nicht, daß der Ablauf des Geschehens durch ausführliche Naturschilderungen und Betrachtungen unterbrochen oder gehemmt würde, aber doch sind in das Gewebe der Handlung Naturvorgänge so eng verwoben, daß es ohne sie nicht seine volle Bedeutung hätte. So ist es hier in den „Akten“ der Osterberg, die grüne Hecke, das Häuschen der Frau Doktorn, der Friedhof, das alles Raabe nicht nur schön und ganz unaufdringlich schildert und bildhaft vor uns erstehen läßt, sondern das für ihn auch als ein gewissermaßen lebendiges Etwas zum Sinn und Gedankengehalt der Fabel eine tiefe Beziehung, das seine besondere Geschichte und diese wieder ihre Bedeutung für die der Personen hat.

Entwicklungsgeschichtlicher Parallelismus.

Der Vogelsang ist der Schauplatz der Kindheit der Vogelsangskinder und ihr Leben dort hat Raabe wieder mit jener Meisterschaft geschildert, die sich schon in der „Chronik der Sperlingsgasse“ zeigte, die im „Schüdderump“ sich vertiefte, in den „Alten Nestern“ hell leuchtet und nun hier in den „Akten“ noch einmal im vollsten Licht erscheint. Daß sie so genau und ausführlich geschildert wird, hat mannigfachen Grund. Einmal haben wir gesehen, daß Kindheit und Jugendzeit ein Motiv ist, für das Raabe eine besondere Vorliebe hat, daß er gerade der Kinderzeit bedeutungsvollsten Einfluß, wenn nicht entscheidende Bedeutung für den Menschen einräumt. Hier in den „Akten“ kommt dann ferner

noch ein aus dem Thema sich ergebender, innerer Grund hinzu. Velten kann nicht von seiner Jugend loskommen, wie sehr sein heißes Herz auch darum ringt, denn alle Wurzeln seines Wesens sind in ihr verankert. Mußte Raabe da nicht diese Jugend bis in all ihre Einzelheiten vor uns erstehen lassen, damit wir ihre ganze tiefinnerliche Macht spüren? Dadurch, daß wir die Entwicklung der Hauptpersonen von frühster Jugend an vor uns erstehen sehen, ist das Buch noch kein Erziehungsroman, wie es Junge nennt [1]). Gewiß kann man „Hungerpastor", „Leute aus dem Walde" und auch „Prinzessin Fisch" als Erziehungsromane auffassen, aber „Schüdderump" und „Akten" sind es ganz gewiß nicht; denn wenn wir auch Jugend und Werden der Menschen genau erfahren, so sollen uns damit keine Erziehungsfaktoren mitgeteilt werden, wie es allenfalls die Macht des Hungers und die Mahnung: *Sieh nach den Sternen, gib acht auf die Gassen,* sind. Alle diese Romane gehören vielmehr zu dem schon oben erwähnten Grundtypus „Lebensgeschichte".

Die „Lebensgeschichte" ist bei Raabe die Erzählungsform, in der uns der Entwicklungsgang eines oder mehrerer Menschen, die zueinander eine bestimmte Stellung haben, von der Kindheit bis zu einem durch innere oder äußere Schicksale hervorgerufenen Abschluß geschildert wird. Heinrich Spiero [2]) nennt das bei Raabe den „entwicklungsgeschichtlichen Parallelismus", da es sich bei Raabe fast nirgends um die Schilderung e i n e s Lebenslaufes handele, *stets vielmehr gehen mehrere nebeneinander, unter denen nicht einmal immer der eine der schliesslich in der Gewinnung unseres Anteils sieghafte zu sein braucht.* Im „Hungerpastor" folgen wir Hans Unwirrsch und Moses Freudenstein auf ihrem Wege durchs Leben, in den „Leuten aus dem Walde" sind es sogar zwei Gruppen, die Jungen: Fritz und Helene, Robert und Eva, und die Alten: Max, Juliane, Fiebiger. In den „Alten Nestern" sind es vier Heimats- und Kindheitsgenossen und Vetter Just dazu, die *alle ihren Anteil auf menschliche Schicksale haben.* So auch

[1]) Junge, S. 45.

[2]) Heinrich S p i e r o, Motivwanderungen und -wandlungen im neueren deutschen Roman, a. a. O. S. 308.

hier in den „Akten“, wo noch einmal drei Lebensläufe vor uns auf- und niedergehen, *sich nicht lassend und sich im Grunde doch, wenn die Kindheit vorbei ist, nicht mehr fassend*[1]). „Wenn die Kindheit vorbei ist“, damit deutet Spiero schon auf das eine innere Problem hin, auf die Bedeutung, die eben diese Kindheit hat. Drum sind es Kindheits- und Nachbarschaftserlebnisse, bei denen der Dichter den Aktenschreiber Karl Krumhardt beginnen läßt.

Durchführung der Handlung.

Der entwicklungsgeschichtliche Parallelismus macht es zur Bedingung, daß wir von jedem der drei Kindheitsgenossen die Vorgeschichte erfahren. Erst beschreibt uns Karl Krumhardt ganz kurz, welches die Verhältnisse waren, in die er hineingeboren wurde, und von welcher Wesensart seine Eltern waren. Da die Stadt zurzeit der Vogelsangskinder noch nicht das erste Hunderttausend überschritten hat, gilt noch *Nachbarschaft* im alten, echten Sinne, und so ist Karl, zumal er keine Geschwister hat und sein Vater „Familienfreund“ der Witwe Andres ist, ganz von selbst auf seinen Freund Velten von Kindheit an angewiesen. Wir werden später sehen, wie weit dieser Entwicklungsboden, diese äußeren Lebensumstände, für den Charakter des Einzelnen von Bedeutung ist. Hier seien sie nur in Betracht gezogen, sofern durch sie der Gang der Handlung bestimmt ist. So ruft sich Karl, nachdem wir seine „Personalien“ erfuhren, die von Velten ins Gedächtnis und teilt das Wichtigste von dessen Eltern mit: des verstorbenen Dr. Valentin Andres' Bild, das Karl nur noch dunkel in Erinnerung ist, wird flüchtig, aber eindrucksvoll belebt. Daneben ersteht dann in leuchtenden, warmen Farben das der Frau Doktorn, das uns dann hell und klar wie Karl vor der Seele steht und nicht darin auslöschen kann. Das dann folgende Blatt von einem Kinderstreich aus den echtesten und gerechtesten Flegeljahren mutet zunächst mehr wie ein Stimmungsbild aus dem Leben der drei Vogelsangskinder an. Erst viel später erfassen wir die tiefe symbolische Bedeutung dieses Vorgangs in Nachbar Hartlebens Gartenhaus. Zwischendurch bleibt Karl in seiner Erinnerung bei der Zeit stehen,

[1]) Spiero, a. a. O. S. 308.

da er und Velten ungefähr zehn oder zwölf Jahre alt sind, und in ihre Kinderspiele, Schularbeiten und Dummejungenstreiche der Name Trotzendorff erklingt. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir die Vorgeschichte der Familie Trotzendorff, von allen Parteien her beleuchtet, sodaß wir auch sofort wissen, wie die *Nachbarschaft* zu diesem „Fall" steht. Nachdem wir so von jedem Vogelsangskind die Bedingungen, Möglichkeiten und Grundlagen seiner Entwicklung erfahren haben, der Dichter uns gewissermaßen die Exposition gegeben hat, scheint es ihm um die Weiterführung der Handlung nicht mehr so sehr zu tun zu sein. Der erste wichtige Einschnitt in ihr ist dort, wo Velten von der Schule abgeht zum Studium nach Berlin und wo die *neunte Woge, die Woge des Glücks* Lenchen und ihre Mutter nach Amerika in ein neues Leben trägt. Die Kinderzeit, das Jugendphantasiereich vom Vogelsang ist versunken und verklungen, jetzt beginnt der Kampf in Sachen Trotzendorff gegen Andres oder Velten gegen Trotzendorff. Velten läuft dem *Geschöpfchen* nach Amerika nach. Berlin ist ihm nur eine Station auf dem Wege, auf der er sich seine vermeintlichen Siegerwaffen schmiedet. Veltens ganzes Leben ist ja auch in Berlin von nichts anderem als dem Streben erfüllt, sich sein Lenchen festzuhalten. Alles, was Karl in seinen Akten über den Berliner Aufenthalt zu berichten weiß, ist dies Eine, alles Bewegende in Veltens Dasein. Wir erfahren zwar von der Frau Feucht, noch mehr von Leon und Leonie des Beaux als von *Vögeln mit demselben Gefieder*, wie Karl sagt, und es ist wieder ein Beweis größter Kunst des alten Raabe, daß sie so lebensvoll und unmittelbar wesenhaft vor uns erstehen. Aber bewegende Kräfte in Veltens Leben sind sie nicht — äußerlich später nur Leon durch die Weltreise — die kommen allein von drüben, und wie sehr Velten wiederum auch in diesem Kreis die Persönlichkeit ist, in deren Bann jeder gezogen wird, das beweist die ganze Art des Zusammenlebens, von der Karl berichtet. Es ist, als ob jeder temlos und mit pochendem Herzen, Leonie auch mit angstvollen, asehnsüchtigen Augen, verfolge, ob Velten seinen Prozeß gewinne gegen die Firma Trotzendorff. So liegt der nächste Fortschritt der Handlung in Veltens Weggang nach Amerika (S. 322f.). Dann rückt eine Zeitlang die Parallelhandlung, die mit Karl verknüpft

ist, in den Vordergrund. Was sich in Amerika zuträgt, daß Ellen sich verheiratet, daß Velten *für die ersten Stationen seiner Weltwanderung* Leon des Beaux, den ihm Vater des Beaux nachschickte, mitnimmt, erfahren wir indirekt durch den Brief Veltens aus Amerika, den Karl bei der Frau Doktorn zu lesen bekommt. Es ist, als ob mit dieser jähen, tief schmerzlichen Vernichtung aller Jugendhoffnungen die liebe, alte, schöne Vergangenheit auch im Vogelsang immer mehr zu einem „Versunkenen Garten" wird. Der alte Hartleben stirbt, die Familie Krumhardt gibt die alte Heimat auf und zieht um des Sohnes willen, der sich verheiratet, in die Stadt, und Karl kommt nicht mehr so häufig *in die Gegend.* Seine Mutter stirbt und dann sein Vater, und an dessen Begräbnistage erlebt Karl im Vogelsang das unvermutete Wiedersehen mit Velten, der am Abend vorher in die alte Heimat zurückgekommen ist. Für die Führung der Handlung ist der nicht lange darauf erfolgte Tod der Frau Doktorn das entscheidende Moment, durch das Veltens innere Entwicklung zur Krise kommt, denn nun braucht er um der geliebten Mutter willen nicht länger *Komödie zu spielen,* nun tut er den letzten Versuch, sein Herz gefühllos zu machen und verbrennt und versteigert seinen Hausrat. In dieser mit eindringlichster Kraft gestalteten Szene haben wir den Höhepunkt der Handlung zu sehen, zu dem alles Vorangehende hinstrebte und auf den alles Folgende nur ist wie ein schmerzlicher und doch lösender und befreiender Ausklang. Wie sehr hier der Gang der Handlung zu einem Abschluß gekommen ist, über dessen Höhe nun nichts mehr hinausgeht, das zeigt sich, wie wir schon oben sahen, an dem äußern Einschnitt, der nun durch die längere Pause in Karls Aufzeichnungen eintritt. Das zeigt sich aber auch noch mehr in dem hier angeschlagenen Motiv. Beim Vernichten des Hausrates drängt sich in das gegenwärtige Leben von Velten und Karl die ganze Vergangenheit mit lebensvoller Macht, die nie tot war und nie vergehen wird, am wenigsten für Velten, der sich von ihr befreien will. Karl nimmt teil an diesem Zurück- und Wiederdurchleben vergangener Tage, und als er es nach Veltens Tod zu den Akten bringt, da spüren wir aus dem tief erregten Ton, wie sehr damals Veltens Eigentumsmüdigkeit Karls Besitzfreudigkeit wankend gemacht hat. Für die innere Führung der Handlung

will dies bedeuten, daß Velten mit dieser Tat sein Leben in die Nüchternheit zwingen will, daß Karl in seiner wohlgefälligen Sicherheit unruhig wird, daß Velten von da an schon eigentlich tot ist, um bald darauf nach betäubenden Weltfahrten im Dachstübchen der Frau Feucht auszulöschen, daß Karl nun wieder *Protokollist* im eigentlichen Sinne ist, d. h. das über Velten zu den Akten bringt, was er von den andern: Frau Feucht und Helene darüber erfährt. Alles das legt er dann zu der Seinigen Lebensdokumenten, damit das ein Ganzes bilde, was sich „Akten des Vogelsangs" nennt. So schlingt sich um die eigentliche Handlung, die in der Vergangenheit spielt und deren Hauptträger Velten Andres ist, der nun nicht mehr lebt, das Gewebe der Gegenwartsgeschichten von Karl und allen denen, die noch lebend teil an Sachen Andres contra Trotzendorff haben: Ellen selbst, Frau Feucht und die Geschwister des Beaux. Das gibt dem Gang der Handlung, sofern wir sie erzählt und wiedergegeben vom Aktenschreiber hinnehmen, etwas Ruhiges und Objektives, weil es gewissermaßen drei Stufen sind, die sie in ihrer Wirkung durchschreitet: Dichter, Aktenschreiber, Leser. Sofern wir aber die Ichform, in der einer der Mithandelnden erzählt, als persönlichsten Ausdruck des Dichters fassen, tritt uns die Handlung mit einer Unmittelbarkeit entgegen, die sie uns so eindringlich und lebensvoll macht.

4. Charaktere.

Man hat gegen die Menschengestalten, die Raabe in seinen Dichtungen schuf, die mannigfachsten Einwände und Vorwürfe erhoben, besonders gegen die Charaktere in seinen Spätwerken. Sogar Adolf Stern meint, in Dichtungen wie „Pfisters Mühle", „Das Odfeld", „Der Lar", „Stopfkuchen", „Kloster Lugau" „Akten des Vogelsangs" seien die Gestalten zum Teil unsympathischer als in den früheren, ohne zu erklären, wodurch und wieso[1]). Richard M. Meyer meint einmal, von „Fabian und Sebastian" (1882) an würden die Figuren lauter kleine Raabes und gingen in humoristischer Verschwommenheit unter, weil es Raabe eben

---

[1]) Adolf Stern, S. 292.

an Fähigkeit, seine Gestalten zu individualisieren, mangle[1]), zum andern rügt er, daß Raabes Menschen nie gut und stark zugleich auch im weltlichen Sinne wären, daß ihnen die Tatkraft des modernen Menschen fehle[2]). Schließlich durchzieht fast alle Kritiken über Raabesche Werke der Vorwurf, seine Gestalten seien Sonderlinge, wunderliche Käuze, Originale, die es so im Leben „nicht gibt". Gegen alle diese Meinungen ist folgendes zu sagen. Daß Gestalten aus Werken nach „Fabian und Sebastian", also z. B. hier in den „Akten", nicht in humoristischer Verschwommenheit untergehen, sondern ganz individuell durchseelt sind, wird sich weiter unten erweisen. Wichtiger erscheint der Vorwurf des Sonderlingtums und des Mangels an Tatkraft. Da Raabe in seinen Gestalten Lebensinhalte verkörpert, muß ihre Rechtfertigung in der Lebensanschauung ihres Schöpfers liegen. Dieser Dichter, der selbst eine so ausgeprägte Persönlichkeit war, hatte ein starkes Gefühl für das Eigenartige, jeweils Besondere der Menschennaturen, eben für das Persönliche am Menschen. Nicht das uns allen Gemeinsame, sondern das nur dem einzelnen Eignende ist ihm in erster Linie Gegenstand seines Schauens und Schaffens. So entsteht die Sonderart seiner Menschennaturen. Aber das geht nicht ohne Kampf und innere Qual ab. Viel leichter ist ein Leben, das sich nach gegebenen Anschauungen und Werten richtet. Wir sahen, das tat Raabe nicht, sondern formte sein Wesen und Leben nach dem eigenen Dämon. So auch die Menschen seiner Dichtungen, und weil das in der Welt nicht praktisch und beliebt ist, darum ziehen sie sich immer mehr auf sich zurück, werden immer eigenwilliger im eigentlichen Sinn — also immer mehr Sonderlinge und Käuze in den Augen der Welt, die doch durch ihr feindliches Verhalten diese Andersartigkeit nur verstärkt und bestärkt. Wir meinen, daß gerade hierin das Erlösende und Befreiende vom dumpf Herdenhaften besteht, das Raabes Gestalten verkörpern. Im tausendfachen Durchbrechen dessen, was als „normal" gilt, lehren sie, wie wahrhaft leben nur innere, aus dem eigenen Gesetz erwachsene Formung sein

[1]) R. M. Meyer, S. 566.
[2]) R. M. Meyer, S. 571.

kann und wie diese Formungen begreifen eben das Leben verstehen heißt:

> Die Überlegenheit in der Welt besteht eben darin, so viele Menschen als möglich — alle, die dir begegnen, in ihrer Kleidung, Denkweise, ihrem Handeln zu begreifen und — mit ihnen zu leben [1]).

So liegt, wie für die Absonderlichkeit der Raabeschen Charaktere im allgemeinen, für ihre anscheinende Tatenlosigkeit im besonderen der Grund tiefer, als wie R. M. Meyer ihn sucht. Raabe hatte eben ganz tief die Gefahr gefühlt, die in der „modernen Tatkraft“ liegt. Er erkannte, über den modernen Menschen war der Ehrgeiz des Tuns gekommen. Einmal in dem Sinne, daß man im Tun aufgeht, um der Erfolge dieses Tuns willen. Aber

> solange die Freude an dem Tun sich noch mit dem Begehren des äußern Produkts dieses Tuns vermischt, ist selbst der höhere moralische Mensch in sich selber noch nicht völlig im reinen und klaren,

sagt Fichte [2]). Zum andern aber auch, daß man, abgesehen vom Erfolg, in der Tätigkeit als solcher schwelgt und dabei innerlich still stehen kann, über dem Tun das Sein vergißt. Ist für den modernen Menschen mit dem Streben nach außen, den ungeheuren Arbeitsleistungen die innere Sammlung und im besten Sinne Beschaulichkeit nicht in Gefahr, etwas fremdes, lästiges, zeitraubendes zu werden? Dies Bilden und Formen des eigenen inneren Wesens ist ja doch die alleinige Vorbedingung für alles Tun, das man darum als solches nicht unbedingt und schlechthin wollen soll, sondern nur als Tatwerdung innersten Lebens. Raabe sah es: die große Aktivität des modernen Menschen war doch mehr extensiv als intensiv. So kam es, daß er Gestalten schuf, deren Leistungen nicht so wichtig sind wie ihr Sein. So kam es, daß sie oft einen lebensfremden Eindruck erwecken; denn sie brauchen wie ihr Schöpfer die Welt da draußen nicht, weil sie eine in sich tragen. „Schlichtes Heldentum“ hat man oft von ihnen gesagt und mit Recht; denn mancher von ihnen ficht im Stillen und in scheinbarer Untätigkeit Kämpfe aus, die Taten größter Kraft sind.

---

1) „Gedanken und Einfälle“, Serie III, Bd. 6, S. 571/72.

2) Fichte, Anweisung zum seligen Leben (Sämtl. Werke, hrsg. von J. H. Fichte, Band 5, S. 535, Berlin 1845).

So versuchten wir zu verstehen, was der Urgrund in der Lebensanschauung des Dichters ist, auf dem seine Gestalten erwachsen. In ihrer Mannigfaltigkeit zeigt die Fähigkeit des Dichters zur „Menschenbildnerei" einen unerschöpflichen Reichtum. Das beweisen auch noch die „Akten", nein, gerade sie; denn die Charaktere, die uns hier entgegentreten, sind ein Stück tiefen, wundersamen, in Klarheit und Bildkraft geschauten Menschentums.

Frau Feucht.

Da ist zunächst die Frau Fechtmeisterin Feucht. Es ist etwas tief Mütterliches in dieser kinderlosen alten Frau, zu der der sterbende Velten zurückkehrt wie ein krankes müdes Kind. Schon damals, als Velten in Berlin studierte, gehört sie zu den Schürzen, hinter denen er sich im Dasein außerhalb der philosophischen Fakultät verkriecht[1]). Sie kommt aus Jena, wo ihr Mann Fechtmeister war und nun auch begraben liegt. Sie ist so aufgegangen in der Atmosphäre, die vom Fechtboden und der Kneipe herkam, daß sie noch jetzt, *mitten in diesem Berlin*, darin lebt. Die Vergangenheit ist ihr immer lebendigste Gegenwart, und weil sie mit der Jugend lebte, an der sie ihre Freude hatte, darum ist sie selbst auch jung geblieben. Ganz selbstverständlich und natürlich trifft sie den halb studentenhaften, halb mütterlichen Ton allen denen gegenüber, die sich da in ihrem romantischen Stübchen zusammenfinden: Leon, Karl, Velten und Leonie. Was ihr Wesen ausmacht, zeigt sich uns eigentlich weniger an ihr selber, als daran, wie sich die Zwei aus dem Vogelsang und die Zwei aus dem Schneiderladen bei ihr bewegen und benehmen und immer wieder zu ihr kommen. Vor allem Velten und Leonie. Wie tief schaut diese einfache, alte Frau, die in Jena oder sonst auf ihren Universitäten manche kuriose Gesellen kennen gelernt hat, in diesen Velten Andres hinein, ihren Närrischsten, aber auch Tapfersten von allen, an den sie nun noch einmal als den Letzten ihr ganzes Herz gehängt hat. Sie, die *verstandesklare Greisin*, rechnet sich selbst zu der *Narrenkolonie*, die sich da im Hinterhaus zusammengefunden hat, und nun ist es ihr Stolz und ihre

---

[1]) „Akten", S. 284.

Freude, daß Velten noch einmal mit all seinen Grillen und Schrullen seine Unterkunft gerade bei ihr gesucht hat. Es ist ein wundervolles Stück sorgenden, fürsorgenden, verstehenden Altfrauentums, daß sich da in der Erzählung von Veltens Ende vor Karl Krumhardt offenbart. Sie sitzt ihm wieder wie damals mit dem Strickzeug in den Händen und dem Garnknäuel unter der Achsel — manch ein akademischer Bürger der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin hätte es durch manch ein Semester statistisch ganz genau nachweisen können, wo alle die von der Frau Feucht gestrickten Strümpfe geblieben waren [1]) — in ihrem unverändert gebliebenen Stübchen gegenüber, sie, die allein von allen ihr Eigentum noch vollständig beisammen hat [2]). Wie eine märchenerzählende Großmutter, herausgewachsen aus all dem Menschenlärm, aber durch alles Erleben mit weisem und mitfühlendem Herzen hindurchgehend, breitet sie die letzten Schicksalsstunden Veltens vor sich und Karl aus. Auch dieser Frau ist, wie so oft bei Raabe, noch einmal am Ende ihres Weges, eine große Sorge und damit für sie eine große Beglückung ans Herz und in die alten, dürren, tapfern Knochenhände gelegt, damit sich ihre Mütterlichkeit tröstend auswirke. Im Sorgen für das Alltägliche, für das äußere Leben gibt sie diesem heimatlosen, wandermüden Gesellen zugleich das Gefühl des Umhütet- und Geborgenseins, sodaß er sein Behagen zuletzt nur noch bei ihr findet. Sie, die Neunzigjährige, lernt auch noch von diesem armen Velten, nämlich, daß es eine Dummheit ist, wenn man sagt: der Mensch braucht nur zu wollen [3]). So hat sie alles verstanden und mitgefühlt, was da in den letzten Monaten bei ihr vor sich gegangen ist mit Velten, mit Velten und Leonie, mit Velten und Ellen. So hat sie auch das rechte Wort für die arme Millionärin, die vom Totenbette Veltens aufstehend und fortgehend, die alte Frau weinend in die Arme schließt und „Mutter" nennt. Die Frau Fechtmeisterin hat viel mit der Base Schaake, dem *alten Hafenmeister* aus dem „Meister Autor" gemein, die ihr Leben nur im vollen fühlt in dem Jungen [4]), dem Leichtmatrosen Schaake, dem

[1]) „Akten", S. 319.
[2]) S. 409.
[3]) „Akten", S. 414.
[4]) „Meister Autor", Serie II, Bd. 3, S. 547.

sie so oft seinen guten, sichern, behaglichen Ankerplatz hinter dem Hafendamm angewiesen hat[1]), der sie Tage und Nächte lang fort und fort, immerzu rund um die Erde in seine Hantierung mit sich gezogen und gerissen hat[2]), der nun bei ihr stirbt. Es ist, als ob diese alten Frauen gar kein eigen Dasein hätten — Frau Feucht mit ihrer Jenaer Jugendzeit schon noch eher, — als ob sie es nur fühlten in der Sorge für ihre Jungen, die nicht ihre eigenen Kinder zu sein brauchen, daß sie wie Mütter für sie da sind. Bei all den feinen und geheimen Bedeutungen, die Raabe mit der Gestalt der Frau Feucht verwob, offenbart sich doch ihr menschlicher Wert als einzelne Persönlichkeit erst im Zusammenhang mit Velten und neben Velten mit Leonie des Beaux.

Leonie des Beaux.

Leonie selbst tritt nur wenig hervor und erschließt sich uns zumeist nur aus den Reden der andern: ihres Vaters, Karls, der Frau Fechtmeisterin. Am tiefsten hat allerdings Velten in ihr Herz gesehen, aber er spricht nicht viel davon, und wenn er es tut, dann lassen seine fast spöttisch klingenden Worte die Größe des Verstehens nur ahnen. Karl hat zuerst vor diesem schönen, hochgewachsenen, ruhigen Mädchen gestanden, *wie wenn er in Obertertia die Uhlandsche Simpelei vom* [illegible] *zu deklamieren hatte,* wie sich Velten so drastisch ausdrückt. Es geht eben ein Hauch von vornehmer Stille und Abgeklärtheit von ihr aus. Aber dann ist er schließlich vertraut und ganz bekannt mit ihr geworden. *Seltsamerweise hatte Leonie des Beaux das größte Vertrauen zu mir*[3]). Von ihm erfährt sie nach und nach alle Jugenderlebnisse der Vogelsangskinder, wandert mit ihm bei seinen Erzählungen im Geiste an alle die Plätze, an denen so viele Erinnerungen haften.

> Worin sie aber am genauesten Bescheid wußte, das war — **seine** Mutter, die Frau Doktorin Andres und ihr Häuschen. . . . . Ja, wie ich das jetzt schreibe, erfahre ich es erst, wie gut sie bei **seiner** Mutter Bescheid wußte[4]).

---

[1]) [2]) „Meister Autor", Serie II, Bd. 3, S. 509, S. 539.

[3]) „Akten", S. 304

[4]) „Akten", S. 304.

Das hat einen tiefen Seelengrund. Leonie weiß eben, wie Velten mit allen Fasern seines Herzens in dieser Heimat wurzelt, wie ihm das Beste von seiner Mutter, seiner herrlichen alten Mutter kam. Dem muß sie nachfühlen, will sie ihn verstehen, und danach sehnt sie sich, denn sie liebt Velten mit all der gedämpften Leidenschaftlichkeit ihres verschlossenen Herzens und zugleich mit aller Einsicht in die Hoffnungslosigkeit ihrer Liebe.

> Es kam wieder ein schönes Mädchen für ihn an den Zaun, nur diesmal nicht, um sich mit ihm zu zanken, zu vertragen und wieder zu zanken. . . . Sie achtete mit immer größeren, schärferen und — ängstlicheren Augen auf den neuen Freund ihres Bruders, auf den närrischen Velten Andres[1]).

Er wünscht sich einen Tod auf Salas y Gomez, das heißt, einen einsamen Tod, und Leonie weiß: *Man kann auch unter den Fusstritten der Leute auf der Landstrasse und in der Gasse auf Salas y Gomez sterben*[2]). Darin offenbart sich ihr ganzes Verstehen. Als sie fühlt, es gibt keine Gemeinschaft zwischen ihr und Velten, so wie ihr Herz sie sich ersehnt, als sie sieht, er wird Ellen sein ganzes Leben nicht loslassen, da entsagt sie im Stillen allen Eigenwünschen und hilft dem Freund in seinem Kampf. Vater des Beaux erzählt Karl:

> Sie glauben es aber nicht, Herr Assessor, . . daß meine Tochter, meine Leonie, es gewesen ist, die für alle meine Bedenklichkeiten das Gegenwort hatte und stets behauptete: was der junge Herr vorhabe, sei keine Torheit, Schnurre und Grille, sondern er wisse wohl, was er wolle, und sie würde an seiner Stelle ganz gewiß ganz dasselbige wollen[3]).

Velten weiß um das Verstehen, das bei ihr für ihn lebt. Karl und Leon kann er den Brief seines Mädchens, das sich verklettert hat, nicht geben zum Lesen, es steht zuviel „zwischen den Zeilen", aber

> schade, daß wir nicht Ihr Fräulein Schwester hier mit uns haben, des Beaux. Die würde freilich mit ihren lieben, treuen, klugen Augen am klarsten sehen. — — Jawohl, wenn Ihre Schwester, wenn Leonie hier wäre, sie würde mit den rechten, mit meinen Augen zwischen den Zeilen des albernen Geschmiers lesen und mir den rechten Waffensegen geben[4]).

---

[1]) „Akten", S. 298 und 303.
[2]) „Akten", S. 308.
[3]) „Akten", S. 317.
[4]) „Akten", S. 314.

Es muß wohl so sein, daß ihre Liebe zu Velten sie feinfühlig macht für die unter Trotz und Stolz verborgene Liebe Ellens, die trotz allem aus ihren Briefen klingt, feinfühlig aber auch für die Macht, mit der dieser Mann an dieses Mädchen gebunden ist. Allmählich wird Leonie immer mehr zu dem, was ihr Vater *la Belle au bois dormant* nennt. Er findet sich nicht mehr in seiner Tochter zurecht.

> Was von eu- unserm deutschen Blut in das im Laufe der letzten zwei Jahrhunderte hereingekommen ist, das entzieht sich vollständig meiner Berechnung [1]),

sagt er zu Karl, und

> hieße sie nicht noch wie wir Anderen des Beaux, so merkte es der doch keiner von uns königlich preußischen Staatsbürgern mehr an, daß sie auch einer sogenannten Tanzmeisternation entsprungen sei [2]).

Es ist nicht nur tiefe Menschenkenntnis, es ist auch Meisterschaft der Gestaltung, mit der Raabe mit wenigen Worten hineinblicken läßt in seelische Entwicklungen und Veränderungen. Die Familie des Beaux hat Jahrhunderte hindurch das Beste ihrer französischen Herkunft und Vergangenheit in ihr Leben in der preußischen Hauptstadt hinübergerettet. Sie leben mitten in diesem Berlin, mitten in der „Moderne“ in ihrem *französischen Altväter- und Kinderzauberreich,* als müßte das so sein. Sie leben ihren französischen Vogelsangstraum, wie Velten seinen deutschen. Der deutsch-französische Krieg hat sie enge mit ihrer neuen Heimat verknüpft, denn der älteste Bruder Leonies und Leons ist deutscherseits bei Mars la Tour gefallen, was Leonie lebensverständig und tagesnüchtern nach ihrer Meinung gemacht hat. Leon verleugnet dagegen in nichts die französische Herkunft, er hat nicht nur eine unruhige Phantasie und Seele, er hat auch von den Ahnen her genug praktische Anlage, zur Beruhigung seines Vaters. Leon kann später das wirklich ausführen, was Velten nur wollte: mit allen Sentimentalitäten, mit aller Treue gegen die Familientraditionen aufzuräumen. Er wird der behagliche Kommerzienrat und Gatte der ehemaligen Schauspielerin, die mit ihren Kindern nicht mehr viel von dem „französischen Eigentum“ weiß. Leonie aber ist

---

[1]) und [2]) „Akten“, S. 318.

dem deutschen Einfluß, der von Frau Feucht und Velten auf sie übergeht, erlegen. Sie ist kaum mehr im täglichen Leben zu finden und in ihm nur noch bei Frau Feucht, — aus dem Gemach voller Hugenottenahnenbilder und Albigenserklingen hinüber ins Stübchen des romantischen Rittertums von der Saale. Velten aber siegt, wie über die andern, so auch über diese feine, stolze, stille Seele. Sie hat viel von ihm gelernt; wie er will auch sie sich all ihres Eigentums an der Welt entledigen und dadurch das Leben und ihre Liebe zu ihm überwinden. Sie wird Diakonissin zu Kaiserswerth, *sie ist aus dem Menschenlärm heraus*[1]), wie Frau Feucht von ihr sagt. Bei ihr sehen sich die Beiden, Leonie und Velten, auch wieder nach langen Jahren, und die klugen gütigen Augen der alten Elfin sehen mit Verstehen und Mitfühlen, was da in dem letzten Monat zwischen diesen beiden Menschenkindern vor sich geht.

> Zusammen hätten die nie kommen können, aber sich dankbar aussprechen, wie sie durchs Leben gekommen sind, das konnten sie, und das haben sie getan und sind friedlich und ruhig voneinander geschieden, — ganz ruhig, viel, viel ruhiger als damals im Vorderhause, wo sie das Leben noch vor sich hatten[2]).

Ein gemeinsamer Zug verbindet Leonie mit Phoebe Hahnemeyer in den „Unruhigen Gästen“, trotz aller Verschiedenheit. Sie haben beide die klare, ruhige Gelassenheit, die eigenes Wünschen und Sehnen begraben kann, als müßte es so sein, der es nicht mehr um das eigene Ich zu tun ist, für die Entsagen Überwinden bedeutet. Wieder gilt hier Spörenwagens Wort: *Das gibt man sich nicht, das wird einem gegeben.* So ist es Leonie gegeben, alles still mit sich abzumachen, „Frieden“ zu haben. Sie, die *Fromme, Milde, Sanfte,* wie Helene so bitter sagt, erfuhr an Velten nur den Weg zu dieser harmonischen Reife in ihrer Kunst, das Leben zu besiegen. Wir verstehen, wie Leonie gerade zu Karl ganz besonderes Vertrauen hat. Er ist ja der Ruhigste, Sicherste, Lebenstüchtigste von ihnen allen. Sein Weg ist so glatt und gradlinig, verläuft so ganz in den Bahnen, die Sitte

[1]) „Akten“, S. 415.
[2]) „Akten“, S. 415.

und Gewohnheit und Wohlanständigkeit vorschreiben, daß sie alle, die Phantasiemenschen, Leon und Leonie, Velten und später Witwe Mungo gerade vor ihm ihres Lebens Irrungen und Wirrungen ausbreiten können.

Karl Krumhardt.

Schon in der Kinderzeit Karl Krumhardts zeigte es sich, *dass er bei den Grundsätzen seiner Eltern wie bei seinen Büchern blieb und sich exakt hielt*[1]). Der Einfluß seiner Eltern geht ja dahin, daß er seine bürgerlichen, gesunden, nüchternen fünf Sinne beieinander behält[2]). Aber wenn dann Velten und Ellen eine ihrer Dummheiten getrieben und Karl zugesehen hatte, dann bekam er wohl vom Nachbar Hartleben zu hören:

> Bengel, wenn ich du wäre, so hätte ich gestern doch nicht mit den Händen in den Hosentaschen dabei gestanden und die andern allein es ausfechten lassen[3]).

Der Besterzogene, Treuestbehütete, Verständigste und Vernünftigste der ganzen Blase, wie Velten Andres sich ausdrückt[4]), ist dann wirklich das nächste Mal nach besten Kräften mehr mit dabei. So groß der Einfluß seiner Eltern auch sei, die *Nachbarschaft* übt ihre Macht aus über sein Gemüt. An den Vater Veltens hat er nur noch eine ganz dunkle Erinnerung, *aber seine Käfer- und Schmetterlingssammlungen in den Glaskästen an den Wänden haben doch einen Einfluss gehabt*[5]). Ganz aber gehört er zu den Vogelsangskindern der Frau Doktorin, deren freundliches Bild hell und klar in seiner Seele steht und nie darin auslöschen kann. Von ihr nimmt er, außer denen von Velten, die entscheidendsten Eindrücke mit hinaus in sein Leben, das ja nun allerdings so ganz anders ist wie das des Jugendfreundes. Gerade an der Gegensätzlichkeit Karl-Velten hat Raabe die Eigenart jedes dieser Beiden mit so eindringlicher Schärfe herausgearbeitet, ohne daß die Gegenüberstellung noch so schroff, tendenziös und vielfach konstruiert sei, wie die von Hans Unwirrsch und Moses Freudenstein etwa. Karl besteht mit Auszeichnung sein Abiturientenexamen, er bezieht die Universität, um Jura zu studieren und einer vor-

---

1) 2) 3) 4) „Akten“, S. 232, S. 232, S. 247, S. 266.

5) „Akten“, S. 227.

nehmen Verbindung beizutreten, aber als er dann in Berlin auch Velten trifft, da *verfällt* er ihm sofort wieder. Nun lebt er wieder ganz mit ihm und in seinem Kreis, bald in dem Vorderhaus des Beaux ebenso vertraut und bekannt wie bei Frau Feucht, wo Velten ihn mit den Worten einführt:

> Hier ist noch Einer aus dem Vogelsang, gnädige Frau. Ein bischen langweilig, aber sonst ein guter Kerl und erziehungsfähig, sogar ein wenig über das Maaß seiner Bildungsbedürftigkeit hinaus[1]).

Während dann Velten am Leben scheitert, lenkt Karls Schifflein in immer sichere Bahnen, sein Weg geht aufwärts in der Rangordnung des Staatskalenders und der bürgerlichen Gesellschaft, und Schlappes Schwester, die aus den *höchsten Kreisen* stammt, wird seine Frau. Als Velten tot und Ellen wieder in das für sie nun so leere Leben zurückgekehrt ist, schreibt Karl die „Akten", die von den Lebenswegen der beiden erzählen sollen, und in denen er sich klar werden will über den, von dem er sagt; *Ich bin eben in seinem Leben über nichts im Dunkeln geblieben, als — über ihn selber*[2]). Aber gerade bei diesem Tun, bei diesem Zurücktasten an allen Fäden der Erinnerung in die Vergangenheit, wird er sich klar nicht nur über seinen Freund, sondern auch über sich selbst, um dann doch wieder mit all seiner persönlichen Eigenart zu verblassen vor dem Glanz, der von Velten ausgeht.

So geht es ja auch schon Eduard, der, aus tatenreichem und erfolgreichem Leben aus Afrika kommend und dorthin zurückgehend, über seinem Heft in der Kajüte erkennt, daß der eigentliche Sieger doch der war, den man *unter der Hecke liegen liess.* Aber Eduard bleibt als individuelle Persönlichkeit doch noch mehr im Hintergrund wie Karl, während wir Fritz Langreuters Wesen in den „Alten Nestern" schon wieder viel deutlicher fühlen. Aber er stellt nun wiederum nicht so sehr eine bedeutungsvolle Gegenentwicklung für Just oder Ewald dar, wie Karl für Velten. Dagegen ist hier der Ort, auf die innerliche Verwandtschaft der „Akten" mit „Des Reiches Krone" in dieser Beziehung noch einmal zu verweisen. Auch der Jugendfreund von Michel Groland und Mechthilde

[1]) „Akten", S. 291.
[2]) „Akten", S. 331.

Grossin durchfühlt noch einmal alles, was an Licht und Schatten in sein Leben fiel. Das aber kam von den Beiden, und darum erzählt er von ihrem Geschick. Aber nicht nur ist sein Schicksal zu eng mit dem ihren verknüpft, sodaß er es nicht davon lösen könnte, und wir in seines mit hineinsehen: an der Art, wie er es beschreibt, fühlen wir ihn selbst, für sich in seiner Eigenart und als Gegensatz zu seinem Freund, dessen Lebensweg, als von seinem so sehr verschieden, nur umso deutlicher sich abhebt. Wie ist diese Gegenwirkung noch vertieft in den „Akten", in alle seelischen Feinheiten Veltens und Karls hinein. Die Akten in Sachen Velten Andres und Helene Trotzendorff sollen für Karl eine Selbstentlastung sein, *nur zur eigensten Seelenerleichterung* [1]), wie er sagt. Er fühlt, er muß sich auf sich selbst besinnen, damit ihn die seelische und geistige Kraft des Freundes, die mit seinem Tode nicht erlosch, nicht erdrücke. Er kann nicht länger *allein mit ihm unter einem Dache wohnen* [2]). So sieht er denn den eigenen Lebensweg zurück: glatt und eben ist er verlaufen.

> Ich habe alles erreicht, was ich erreichen konnte; er nichts — wie die Welt sagt — und — wie ich mich zusammennehmen muß, um den Neid gegen ihn nicht in mir aufkommen zu lassen.

Das ist es, was Karls Charakter über den Durchschnitt weit hinaushebt: der Wahrheitsdrang dem eigenen Lebensgehalt gegenüber, die Ehrlichkeit, welche die eigene Begrenztheit und Bedingtheit anerkennt und eingesteht, und nicht zuletzt das sehnsüchtige Ringen um Verstehen des Andersgearteten. Er wäre ja Veltens Freund nicht gewesen und geblieben, hätte er nicht dies Stück Edelgut in seiner korrekten Seele. So kommt er schließlich zu der Einsicht: er kann nur Protokollführer sein in Veltens *siegreich gewonnenem Prozess gegen die Welt,* gegen seine, Karl Krumhardts Welt, die die der guten Alltäglichkeit ist. Aber Velten hat ihn immer wieder aufgerüttelt, daß er nicht verflachen konnte, hat seinem Leben die Sehnsucht bewahrt, daß es nicht Philisterdasein wurde. Er erfährt an Velten, was „Leben" heißt, vertieftes, allerpersönlichstes, dem eigenen Gesetz folgendes Leben — nicht Berufsdasein, nicht Vertreter einer besonderen Gesellschaftsklasse,

[1]) „Akten", S. 224.
[2]) „Akten", S. 374.

nicht Staatsbürger, nicht Familienvater, sondern Mensch, wahrhaft Mensch schlechthin. So erweitert sich auch ihm alles Erlebte über bloße Geschehnisse einer unglücklichen Liebe zwischen Velten und Ellen hinaus zu einem Kampf zweier Welten: dem Leben in den Dingen, dem Leben im Wesen. Das rüttelt an seiner Lebenswachheit, Eigentumsfreudigkeit und Tüchtigkeit. Das macht Veltens Unterliegen nicht nur tragisch für ihn selbst, sondern auch für Karl; denn er weiß, Sieger hätte eigentlich Velten sein müssen, auch äußerlich. Aber das Schicksal des Freundes schärft ihm auch das Gefühl für des eigenen Lebens Sinn. Karl weiß nun, sein Weg ist doch ein anderer, muß es sein, weil er nicht über die Schranken seines anders gearteten Wesens hinauskann und will. Innerhalb ihrer fühlt er sein Recht und seinen Wert, und in seinen Pflichten den Sinn seines Lebens. Diese sieghafte Selbstbehauptung, die aber sehr wohl weiß, daß aller Reichtum des Lebens von den andern, von den „Verlorenen" kam, findet ihren Ausdruck in dem, was Karl antwortet, als er im Geiste Veltens Frage hört:

> „Nun, Alter, noch nicht des Spiels überdrüssig?" Da habe ich denn in dieser heutigen kalten, farblosen Winternacht, mit den ewig von neuem sich aufhäufenden Aktenstößen um mich her, mit all den Enttäuschungen, Sorgen, Ärgernissen, die nicht nur das öffentliche Leben, sondern auch das Privatleben mit sich bringt, und im grimmen Kampf mit dem Überdruß, der Enttäuschung, der Langeweile und dem Ekel an der schleichenden Stunde, doch noch einmal ein: ‚Nein'! gesagt dem stolz-ruhigen Schatten gegenüber, der so wesenhaft Velten Andres in meinem Dasein hieß. Ich habe und halte meiner Kinder Erbteil. Das Spielzeug des Menschen auf Erden, das ja auch einmal meinen Händen entfallen wird, wollen sie aufgreifen, und ich — ich fühle mich ihnen gegenüber dafür noch verantwortlich![1]).

In diesen Worten vollendet sich für uns das Bild dieses Karl Krumhardt, seines in seiner Art so ausgeprägten Charakters. Es ist, als ob es hieße: bin ich schon einmal erdgebunden, ihr Weltüberwinder von Leichtsinns Gnaden, gut! dann will ich in dieser Gebundenheit geben und tun und sein, was ich kann, dann soll mir das Leben innerhalb dieser Grenzen Aufgabe sein und Erbteil für die, für die ich verantwortlich bin. Das aber, dies schlichte, starke Sichselbsterkennen, Sichselbstbeschränken, Sichselbstbehaupten,

[1]) „Akten", S. 360.

macht den Wert dieses Charakters aus, gibt ihm, wenn man überhaupt so sagen kann, seine Berechtigung. Nicht wo wir stehen, ist das Wichtigste, sondern dort, wo wir stehen, ganz wir selbst, ganz das zu sein, was wir sein können.

Anna Krumhardt.

Neben Karl tritt uns seine Frau, Anna Krumhardt, entgegen. Sie will uns auf den ersten Blick allzu alltäglich, allzusehr Durchschnittsfrau erscheinen, ja verkörperte Philistrosität gegenüber der Sonderart. Aber Raabes Blick war doch auch in solches Menschentum zu tief hineingedrungen, als daß nicht auch hier ein Lebenssinn sich offenbaren könne. Sie ist ein *kluges, klares, ruhiges Weib,* das Muster einer guten Gattin und noch mehr einer guten Mutter. Sie lebt ganz in ihren Kindern, und in der Darstellung ihres Wesens tritt uns das immer wieder entgegen. Alles was sie erlebt, durchdenkt und durchfühlt, erlebt, denkt und fühlt sie im Hinblick auf ihre Kinder, sei es nun, daß sie ihnen über Ellens Brief ein ruhiges Herz und Bewahrung vor zu viel Einbildungskraft wünscht, sei es, daß sie Angst um ihren Jungen in Veltens Händen und unter seinen grimmigen Redensarten hat, oder schließlich, daß sie im Hinblick auf die scheinbar nutzlosen Reichtümer Ellens meint, wenn sie an ihrer Stelle wäre, könne sie mehr damit beginnen, denn sie habe ja ihre Kinder. Man sollte meinen, daß dies Raabe alles wie mit freundlichem, nachsichtigem Lächeln gestaltet hätte. Aber es scheint da doch noch etwas Tieferes dahinter zu liegen. Es ist, als ob uns an Anna Krumhardt gezeigt würde, daß eine Frau auch als Mutter, worin doch sicherlich gerade für Anna Krumhardt ihr eigentliches Leben liegt, der innern Freiheit entbehren kann, daß solch Familienegoismus, wie er sich hier äußert, die Fähigkeit des Verstehens für alles außerhalb Liegende in hohem Maße verengt und hemmt. Und doch lebt auch in dieser Frau trotz allem ein seltsam sicherer Instinkt, wie er sich in den Worten offenbart:

> Dein Freund Velten Andres gefällt mir ausnehmend, und ich kann das um so ruhiger sagen, als ich hier garnicht für mich spreche. Für uns alle. Jawohl! Und da meine ich etwa nicht bloß, wie du mir natürlich abzusehen glaubst, uns arme, in die Konvenienz gebannte Frauenzimmer, denen da

mal was Neues aufgeht, sondern euch mit, ja, euch Männer vor allem! Wir nehmen doch höchstens ein etwas tieferes Interesse an solch einem neuen Phänomen an unserem beschränkten Horizont, aber ich glaube, wäre ich ein Mann, und noch dazu einer aus der hiesigen Stadt und Gesellschaft, so müßte ich dann und wann neidisch auf solch einen übrigens im Grunde gräßlichen Menschen werden[1]).

Wie wunderlich in dieser Rede Verstehen und Verständnislosigkeit, seelische Beschränktheit und seelisches Ahnen von etwas Höherem, wenn auch nicht für die Frauen, so doch für die Männer, wechselt! Das aber gerade beweist, daß Raabe seine Menschen nicht nach einem starren Schema schuf, sondern sie dem selbst so wunderlich widerspruchsvollen Leben ablauschte. — Der Ort, an dem auch der solide, korrekte Regierungsrat, der brave und liebevolle Gatte von Schlappes Schwester, sich an das *sonnig unverwüstlich Bleibende im Wechsel der Witterung des Erdentages hält,* liegt jenseits des wunderreichen Schlupflochs in der Hecke zwischen den Nachbargärten, ist das liebe Altfrauenheim der Frau Doktorin Andres.

Frau Amalie.

In den „Akten" ist nächst Velten niemand mit solcher Liebe gezeichnet wie die Frau Amalie, seine Mutter. Diese Mutter und dieser Sohn! Wir stehen nicht an, zu behaupten, daß das Verhältnis zwischen Mutter und Sohn nirgends in der deutschen Literatur eine so schöne und tiefe dichterische Gestaltung erfahren hat wie hier bei Raabe in den „Akten". Raabe hat einmal Hermann Anders Krüger gegenüber seine eigene Mutter *eines der lichtgeborenen Joviskinder* genannt[2]). Das Bild dieser Frau Auguste Raabe, geborenen Jeep, das über des Dichters Schreibtisch hing, zeigt uns eins von jenen klaren Frauengesichtern, über denen es wie ein mildes Leuchten liegt, „von einem Lächeln überspreitet." Wie muß Raabe an seiner Mutter und durch sie das von allen Lebensgefühlen durchströmte Muttertum erlebt haben, wenn er die Mutter von Hanns Unwirrsch sagen lassen kann:

> Der Männer Herz muß bluten um das Licht, aber der Frauen Herz muß bluten um die Liebe[3]).

---

[1]) „Akten", S. 365.

[2]) H. A. Krüger, S. 19.

[3]) „Hungerpastor", Serie I, Bd. 1, S. 345.

Wenn der junge Fritz Wolkenjäger seinem Freunde Sever schreibt:

> Was man von der Mutter hat, das sitzt fest und läßt sich nicht ausradieren, das behält man, und es ist auch gut so, denn jeder Keim sittlicher Fortentwicklung des Menschengeschlechts liegt darin verborgen[1]).

Wenn die Frau Claudine in „Abu Telfan" tausendfach Schmerzen in blutendem Mutterherzen erleidet und doch zu *unserer lieben Frau von der Geduld* wird. Wie gehören sie selbst am allermeisten zum „deutschen Adel", solche Mütter wie die Frau Professor Schenck, die *wundervolle, alte Mama,* die *tapfere, helläugige, deutsche Heldenmutter.* Wo findet ein Sohn für seine Mutter schönere Worte, als in den „Alten Nestern" wo Fritz von seiner Mutter, als der Verkörperung der neun Worte: *Eine Blume, die sich erschliesst, macht keinen Lärm dabei,* so ergreifend sagt:

> Schlank, zart, scheu-mutig steht sie mir vor der Erinnerung, und ein Licht geht von ihr aus, das von keiner Dunkelheit und noch viel weniger von einem andern Licht in der Welt überwältigt werden kann. Sie trägt ihre Freuden wie ihre bittersten, schwersten Schmerzen still und so, dem Scheine nach, leicht. Ihr wurde alles zu einem Kranze, und woher sie ihre Bildung hatte, das bleibt ein Rätsel, und sie selber wußte vielleicht am allerwenigsten Rechenschaft darüber abzulegen. — Sie ist dagewesen wie das große Kunstwerk von Gottes Gnaden; sie ist vorübergegangen. Sie sind alle bei ihr wie bei ihresgleichen gewesen; sie haben keine Ahnung davon gehabt, daß dem nicht so war; ihr ist es nie in den Sinn gekommen, sie zu enttäuschen; denn sie hatte ja eigentlich auch keine Ahnung davon[2]).

Wie klingen diese Worte zusammen mit denen, die Fritz Feyerabend in „Altershausen" für seine Mutter findet:

> Da warst du, Mütterchen! und wie laut die große Stadt ihren Sonntagmorgen begehen mochte, in der Seele des Geheimrats Feyerabend wurde es still, und die Pfeife ging ihm aus. Da warst du, schöne junge Frau aus der Welt vor sechzig Jahren, mit deinem guten Lachen, deinem klugen Lächeln, mit deiner Weltweisheit, die nicht aus dem Lehrplan „höherer Töchterschule" stammte, aber im Lebensverdruß und -behagen, bei Sonnenschein und Regen, an der Wiege und am Sarge, unter den Pfingstmaien und unter dem Christbaum sich so weich, so linde wie deine Hand über alles legte, was dich betraf, so weit dein kleines großes Reich auf dieser Erde reichte und Menschenglück und -elend, Wohlsein und Überdruß, Jubel und Jammer umfing[3]).

[1]) „Nach dem großen Kriege", Serie I, Bd. 3, S. 282.

[2]) „Alte Nester", Serie II, Bd. 6, S. 16f.

[3]) „Altershausen", Serie III, Bd. 6, S. 248.

So tönt in wenig Worten ein Lobgesang von Mutterliebe, Mutterweisheit, Mutterschmerz und Muttergüte durch Raabes Werke. Aber keins ist doch so davon durchzogen wie die „Akten des Vogelsangs", in keinem wirkt sich das Leben zwischen Mutter und Sohn so aus, wie hier. Wir empfinden auch hierin wieder, fein und geheim, einen Hinweis, wie „subjektiv" dies Buch ist.

Sie ist so recht eigentlich der Mittelpunkt der *Nachbarschaft* im Vogelsang, die Frau Amalie. Sie hat beim Nachbar Hartleben immer das *letzte und beste Wort.* Sie nimmt sich der Agathe Trotzendorff und ihrer Tochter an, in Wort und Tat, als sie aus Amerika kommen, *zur Aufbewahrung für besseres Glück,* wie der alte Krumhardt sagt, d. h. bis Mr. Charles Trotzendorffs Verhältnisse sich wieder gebessert hätten. Während Frau Krumhardt meint, *das Frauenzimmer ist ja als komplette Närrin heimgekommen,* liegt in Frau Amalies Ausruf: *Die arme Agathe!* das ganze gütige Mitleid, das sie verstehend empfindet. Karl hat ein Recht, vom Stübchen der Frau Andres zu sagen: *Es wurde dorten allen Sündern viel leichter vergeben als — bei uns*[1]). Der große Gegensatz zwischen dem Geist im Hause Krumhardt und Andres liegt in diesen Worten. Aber Veltens Mutter empfindet ihn nicht als trennend, so klar sie ihn erkennt. Im Gegenteil, sie weiß ganz genau, wie schwer es für den alten Krumhardt ist, bei ihnen, den Phantasiemenschen, Familienfreund und Vormund spielen zu müssen. Sie verlangt nicht, daß man ihr Recht gibt, sie weiß, „richtiger" ist es schon, vernünftig und verständig in den tagtäglichen Angelegenheiten zu sein. Aber sie hat doch auch eine Entschuldigung, daß s i e nicht so ist, weil ihr verstorbener Mann sie *so sehr verzogen und mit sich in die Höhe gezogen hat.* Das nimmt ihr auch gegen Agathe alle Waffen aus der Hand: bewahrt die ihr Kind für den lebenden Vater bei sich auf, so fragt sie sich bei allem: was würde der tote Vater zu dir und deinem Velten sagen? (S. 261.) Das ist auch das Gemeinsame, das sie mit Vater Krumhardt hat: *Alles für unsere Jungen!* Da ist nun zwar ihre Weise ganz anders als die des Nachbarhauses. Sie läßt ihren

[1]) „Akten", S. 242.
[2]) „Akten", S. 260.

Jungen wachsen mit all seiner trotzigen, absonderlichen und doch schon so sieghaften Eigenart und begleitet all das Kinderspiel und die Dummejungenstreiche nur mit ihrem leisen, vieldeutigen Lachen. *Die alte Riesin* kann Velten sie nennen, als er von der Abschiedsstunde Lenchens bei seiner Mutter erzählt, wo ein in Mitleid wissendes und in Güte verstehendes Frauenherz der irrend zwiespältigen Jugend sagt: *Gehe in Frieden*[1]). Denn nun ist es auch hier in den „Akten" wieder so, wie so oft bei Raabe, daß die Mütter um das Tiefste und Geheimste im Herzen des Sohnes wissen, um seine Liebe. Daß sie seine Leidenschaft nicht nur sorgend und bangend begleiten, daß sie auch die Seele derer, die er liebt, hoffend und behütend umfassen und an sich nehmen wie ein eigenes Kind. Da sieht Frau von Lauen mit Sorge auf ihren Hennig und Antonie, da wird Frau Claudine zur Mutter der einstigen Braut ihres Sohnes, der stolzen, unglücklichen Nikola, da erlebt *der alte Hafenmeister* allen Schmerz hoffnungsloser Liebe ihres Leichtmatrosen zu Gertrud, da hilft Frau Schenk ihrem Ulrich und seiner geliebten Natalie in all ihrem innern Ringen und Sich-gegenseitig-Finden. So lebt Frau Amalie die Liebe Veltens zu Ellen mit von all der lachenden Zuversicht an, durch all die schmerzlichen Einsichten, daß Firma Trotzendorff siegt, bis sie ihren müden Jungen, heimgekehrt von seiner verlorenen Lebensschlacht, wieder bei sich hat. Sie weiß es dabei garnicht so sehr, wie groß ihr Einfluß auf Velten ist.

> Du kennst ihn ja, lieber Karl, und weißt, wie wenig Einfluß ich von jeher auf ihn gehabt habe,

sagt sie einmal, und Raabe fügt hinzu:

> So reden die Weiber, wie sie das Glück und das Elend, das Beste und das Schlimmste auf diesem Erdball weitergeben (S. 306).

Sie will auch gar keinen auf ihn ausüben, sie hält ja auch ihre Illusionen noch immer fest, wenn auch nicht mit seinem lachenden Herzen, sondern schmerz- und angstgequält. Sie weiß, das Beste hat er ja doch von ihr, aber zugleich bangt sie, es würde ihn elend machen. *Mein Gott, sind wir Mütter schuld daran, wenn wir unseren Kindern unser Bestes mit auf den Weg geben und*

[1]) „Akten", S. 290.

sie dadurch elend machen?[1]) Sein Sieg würde der ihre sein, denn sie kämpfen beide mit denselben Waffen. Aber sie fühlt: Glück im Sinne der Welt hat ihr Velten nicht, und doch glaubt sie unerschütterlich an sein *reiches, leicht bewegtes, festes, siegessicheres, unverwundbares Herz,* auch noch nach seinem *verlorenen Prozess.* Das ist die *Illusion,* die sie glücklich macht, und die ihr Velten nicht zerstört. Sie hilft ihm in all seinem Elend durch ihre *auch in Sorgen, Angst und Kummer immer sonnigen Briefe,* sie hält um seinetwillen ihr Eigentum im Vogelsang fest in allen Veränderungen um sie her.

> Ach, wie diese beiden Leute bis in die feinsten Nervenfädchen, bis in die flüchtigsten Seelenstimmungen hinein sich nachzutasten, sich nachzufühlen wußten! Sie machten einander nichts weiß, und das war, ausnahmsweise, für sie ein großes Glück[2]).

Wenn Ulrich Schenk im „Deutschen Adel" an seine Mutter schreibt:

> Welch ein Glück ist es doch, daß wir beide, du und ich, zu allen unsern Erlebnissen und Erfahrungen die nötige Phantasie und zwar in der Richtung auf das Sonnige hin, auf die Welt mitgebracht haben[3]),

so sagt Velten zu seiner Mutter:

> Und halte fest: wir sind doch die Zwei gewesen, welche die wenigsten Sorgen im Vogelsang auf unserem Hirn und Herzen geduldet haben, und so soll es bleiben[4]).

Alle Sorgen sind ihr zwar von ihm gekommen, aber für eine Mutter ist in der Sorge die Freude und in der Freude das Leid zugleich, wenn es die Liebe zum Sohn ist, aus der das alles kommt. Frau Raabe hatte auf dem Totenbette zu ihrem Sohn gesagt: *Wir haben unsere Lust aneinander gehabt*[5]). Was Frau Amalie war, das faßt sich noch einmal ergreifend für uns zusammen, da sich ihr liebes Bild verflüchtigt. Ihr Leben lag in der Sorge um ihren Jungen, ihr Sterben kann nicht anders sein. *Sie hat ihr schönes, heiteres Leben durch still gesessen; nun ergreift auch sie die Unruhe,* ob wohl ihr Velten den Zug zum Glück

[1]) „Akten", S. 327.
[2]) „Akten", S. 338.
[3]) „Deutscher Adel", Serie II, Band 5, S. 216.
[4]) „Akten", S. 343.
[5]) H. A. Krüger, S. 20.

nicht versäume; sie ist ja doch sein einziger, wirklicher Freund gewesen [1]). Es ist ein wunderreiches Bild, das Raabe hier von einer Frau und Mutter gestaltete, für die er die Worte fand, in denen sich die Welt des Schönen, Ursprünglich-Daseienden und deshalb nicht Erklärbaren im menschlich Seelischen zusammenfaßt:

> Auf das Lachen war sie von Natur eingerichtet, oder, noch besser, auf das ruhige, stille Sonnenlächeln, das ohne irgend zu Tage liegenden Grund eben aus der Tiefe kommt und also da ist, weil einmal ein bevorzugtes armes Menschenkind die Welt schön sieht [2]).

Man hat, wie man es bei Raabe tat, auch Hieronymus Lorm einen Pessimisten genannt. Der hat nicht nur gesagt:

> Ein Glück, das Grund hat, geht mit ihm zu Grunde stündlich,
> Und nur ein grundlos Glück ist wahr und unergründlich,

der hat auch das, was eine Gestalt, wie Veltens Mutter, verkörpert, so ausgesprochen:

> Und droht auch Nacht der Schmerzen ganz
> Mein Leben zu umfassen —
> Ein unvernünft'ger Sonnenglanz
> Will nie mein Herz verlassen [3]).

Ellen Trotzendorff.

Von dem *freundlichen Daseinstraum* der Frau Doktorin leuchtet ein Schein auch hinüber in das glänzende und doch so leere Leben der armen, reichen Ellen Trotzendorff. So gab auch schon Frau Langreuter in den „Alten Nestern" der trotzigen, wilden Irene Everstein von ihrem Reichtum. Für das Kind Lenchen ist Tante Male eine *Märchenprinzessin,* die an der kleinen Deutsch-Amerikanerin fast unmerklich erzieht. Helene fühlt denn auch, sie ist reiner und besser unter den gütigen Augen der Frau Amalie geworden.

> Was ich an deiner Mutter gehabt habe in Eurem Vogelsang, und wie lieb und gut sie ist, das weiß ich wohl [4]).

So wird sie im Vogelsang zum Kinde von Veltens Mutter.

> Sie weiß es selber auch, was für ein gut Stück von uns sie mit in die neue Herrlichkeit drüben jenseits des Oceans nimmt,

[1]) „Akten", S. 381.

[2]) „Akten", S. 229.

[3]) Gedichte von Hieronymus Lorm, S. 76 und 77 (7. vermehrte Aufl. Dresden und Leipzig 1894).

[4]) „Akten", S. 269.

kann Velten von ihr sagen[1]). Sie sieht bei sich selber unheimlich klar, die *wilde Törin*. Als sie fortgeht aus dem Vogelsang, hinüber in das trügerische Scheinleben, da fühlt sie, wie fest verwachsen sie mit Mutter und Sohn ist, wie aller Reichtum nichts sein wird, wenn Tante Male sie nicht lieb behält, und doch geht sie nur allzugern, so sehr sie das nun wiederum auch als Unrecht empfindet. Sie hat ein großes, weites, stolzes Herz, Ellen Trotzendorff, aber die Welt des Scheins gewinnt es doch über sie, sodaß sie sich *verklettert*. Wie Nikola von Einstein von Frau Claudine ein Stück Brot mitnimmt in ihr Trugleben als *Freibrief* für das Reich des Guten, (*O Mutter, Mutter, du hast mir soviel gegeben aus deinem reichen süssen Herzen* S. 133) so hat Frau Amalie Ellen vielzuviel mitgegeben, ist Ellen vielzusehr zum Vogelsangskind geworden, als daß sie in allem äußern Glanz, der letzten Endes ihrer feinen, stolzen Seele doch nicht entspricht, glücklich werden könnte. Aber es ist eben in ihr zuviel eitle Weltlust angelegt, sie hat von Vater und Mutter her zuviel Freude am Schein, als daß sie sich selbst getreu bleiben könnte. So heiratet sie den Dollarmillionär Mungo. Sie ahnt noch nicht, oder will es nicht sehen, daß sie sich damit selbst vernichtet, denn alle Liebe, deren sie fähig ist, gehört ja doch dem Jugendfreund, dem Velten. Es ist zuviel kleinlicher Eigenwille in ihr, sie wehrt sich gegen die eigene Liebe und setzt dem großen, tiefen, leidenschaftlichen Gefühl, das ihr Velten entgegenbringt, den Trotz entgegen, der meint, sich selbst vergessen heiße, sich selbst aufgeben. Sie hat es wie so viele, wie die echten Gestalten Raabes an sich, daß sie niemand in ihr Herz sehen lassen wollen, und sei es das Auge der Liebe. Sie mag keinem das Geheimnis ihres Ichs gönnen.

> Ich, die ich die ganze weite Erde zum Eigentum habe und nur die mit Gold gefüllte Hand hinzuhalten brauche, um meinen Willen zu haben, wie ich ihn auf dem Osterberg in mein Herz desto zorniger verschloß, weil ihr schon zuviel davon wußtet[2]).
>
> Ich hätte mir lieber die Zunge abgebissen, als ganz wahr davon gesprochen, wie ich mir mein Lebensglück dachte[3]).

---

[1]) „Akten", S. 286.
[2]) „Akten", S. 421.
[3]) „Akten", S. 420.

Ein Geringerer als Raabe wäre an der Gestaltung und Durchführung eines Charakters wie der Ellen Trotzendorffs gescheitert; sie wäre bei ihm zur oberflächlichen, nur nach Geld und Glanz strebenden eitlen Frau geworden. Bei Raabe ist sie viel mehr, hat ihr Sträuben gegen Veltens Liebe über ihre Lust am Schein hinaus noch einen viel tieferen seelischen Grund. Ihr Verhalten als Kind bei der Verbrennungsszene des Alkibiades weist schon in allen Einzelheiten auf ihr späteres inneres Verhältnis zu Velten hin. Auch sie hat gleich ihm eine häßliche Brandwunde erhalten, aber *je ärger der Schmerz, desto dickköpfiger die Verstockung, der Trotz und Eigensinn.* Sie läuft in den Wald mit ihren Schmerzen, und als Nachbar Hartleben sie zur Frau Doktorn bringt, da weint sie auf:

> Ich bin nicht trotzig! ich bin nicht eigensinnig! Ich ging nur auf den Osterberg hinauf, weil Velten wieder alles allein für sich haben wollte und den Großartigen spielen. Mir tat es so weh, mir tat es weher als wie ihm[1].

Weil Velten wieder alles für sich allein haben wollte — da liegt der Grund! Sie will sich neben ihm behaupten. Sie kämpft schon hier gegen das Übergewicht des in seiner Siegessicherheit herrischen Idealisten. Solcher Gefühlsmacht, wie Velten sie verkörpert, gegenüber, gibt es nur zwei Wege: entweder man selbst ist so wenig eigenmächtig und in sich selbst gegründet — dann läßt man sich ganz von ihr ausfüllen, geht in ihr auf und wird ihr Schatten, oder man hat mit der Liebe zu ihr zugleich die Kraft der eigenen Innerlichkeit, — dann steht Wert gegen Wert, die dann wahrhaft einer werden können. Ellen ist klein und groß zugleich. Klein in ihrem Hang zur Außenwelt, groß in ihrem eigenen Willen, in der Stärke ihrer feinen, stolzen Seele. Würde sie mit diesem Zwiespalt Velten zu eigen, so würde er sie kraft seines Gefühls innerlich unfrei machen, sie würde ihm seelisch erliegen. Dagegen bäumt sich ihr Eigenwille, ihre Eigensucht auf, es ist wie eine Art ängstlicher Selbsterhaltungstrieb in ihr. Was aber kann sie dieser Gefühlsmacht gegenüberstellen? Eine andere, neue Liebe nicht. Sie würde klein und blaß und nichtig vor dieser tiefen Leidenschaft. Es muß des Innerlichen ärgster Feind sein:

---

[1]) „Akten", S. 244/45.

das Äußerliche —; des Gefühls größester Gegensatz: das Materielle. So stellt sie der Innenwelt die Außenwelt, der Schlichtheit den Glanz, dem Sein den Schein, der Liebe das Geld gegenüber. Sie weiß, dieser Macht ist der mächtige Velten nicht gewachsen, hier ist sie die Stärkere. Dabei bewahrt sie sich ihre innere Wahrhaftigkeit. Sie wälzt auf niemand die Schuld ab, zu ihrem Entschlusse von irgend jemand bestimmt worden zu sein.

> Wäre ich doch wie andere, die sich damit trösten können, daß sie verkauft worden seien, daß es von Vater und Mutter her sei, wenn sie gleich wie andere auf dem Markte der Welt eine Ware gewesen sind. Aber das wäre eine Lüge, und gelogen habe ich nie, und feige bin ich auch nicht, und wenn Er was von mir wußte, war es das. Was ich geworden bin, ist aus mir selber, nicht von meiner armen Mutter her und noch weniger von meinem Vater[1]).

Ich bin ich, sagt Nikola von Einstein, *und das ist das Leiden*[2]). Sie hat viel Ähnlichkeit mit Ellen, aber noch mehr hat dies die wilde, stolze Irene von Everstein. Wie Irene sagt:

> O ich weiß es wohl, ihr alle meint es sehr gut mit mir und habt so viel Geduld; ich aber habe nichts für euch, als daß ich euch sage, wie es mir zumute ist; und — um das Herz ist's mir, als hätte ich weiter nichts in der Welt, als daß ich mich gegen euch wehre, . . . gegen euch alle! . . . .[3]),

so will sich auch Ellen vor Velten und seiner Mutter, vor all der Liebe, die sie empfängt, und die sie selbst empfindet, schützen.

> Ja, und nun geh nur hin, Velten, und sage es deiner Mutter, was ich gesagt habe, und daß alle ihre Güte und Lehre an mich weggeworfen ist; aber sage ihr auch, daß ich schreien muß, ich weiß nicht was, nur weil ihr Alle, Alle mich dazu getrieben habt, Jeder auf seine Art[4]).

Sie will wie Irene ihren Weiberstolz schonen, sie hat gleich dieser so viel zu verschenken und gäbe gern alles her, aber sie will sich durch ihn um keinen Preis in der Welt demütigen lassen. Sie handelt gegen ihr Verantwortlichkeitsgefühl für die Seele Veltens, zerschneidet ihm alle Lebensfäden und wird sich selbst, ihm und ihren Jugendidealen untreu. Aber die Leere, die in ihr bei allem äußern Glanz entsteht, läßt ihr die Erkenntnis reifen, daß ein solches Lebensgefühl, wie zwischen ihr und Velten, nicht so ohne

[1]) „Akten", S. 421.

[2]) „Abu Telfan", Serie II, Bd. 1, S. 31.

[3]) „Alte Nester", Serie II, Bd. 6, S. 246.

[4]) „Akten", S. 266.

weiteres in Trotz zerstört werden kann, daß sie weiter ihren Kampf um sich kämpfen müssen bis zum Tode.

> Wie wir uns sträuben mochten, wir mußten einander suchen — bis in den Tod[1]).

So geht sie denn, nun endlich ihrem innersten Empfinden folgend, zu dem sterbenden Geliebten, um an seinem Totenbette alles von sich abfallen zu lassen, was nicht zu ihr gehört, um wieder ganz Veltens *gutes Mädchen* zu sein, wie einst vor ihrer *Verkletterung.* Nun öffnet sie ihr Herz und läßt ausströmen, was von der Jugend her an Liebe und Weichheit in ihm ist, sodaß in Veltens Augen der alte Glanz leuchtet und festgehalten wird. Einsam bleibt er bis zuletzt, aber ihre Hand unter seinem sterbenden Haupt, weiß er nun, wie diese wilde, trotzige, stolze, weiche, reiche Seele seines Mädchens ihm allein gehört hat; da kann er ihr vergeben. Als er tot ist, da ist auch Ellens Hand trotz aller Reichtümer ganz leer und besitzlos, da ist auch sie, die eigentumsfreudige, frei von allem Erdeneigentum. Nur noch eins nimmt sie in ihr Leben mit, nachdem sie der Frau Feucht das Haus mit der kahlen Dachkammer gekauft hat, damit niemand die Worte an der Wand übertünchen kann: das ist Veltens Siegerlachen im Tode. Wie sie an Karl schreibt, so ganz im Tone Veltens, daß sie schon dadurch zeigt, wie sehr sie beide wesenseins waren:

> Er hatte in seinem Frieden noch denselben Zug um Nase und Mund wie vor Jahren, wenn er mich zu Tränen vor Ärger und Erboßung, und dich, guter alter Jugendkamerad, zu einem Zitat aus einem deutschen oder lateinischen Klassiker gebracht hatte[2]).

Schon einmal hatte Velten so in ihr Leben hineingelacht, daß sie meinte, es nie vergessen zu können. Es war an einem Gesellschaftsabend im Hause Trotzendorff in New-York, als Velten zum ersten Mal ganz deutlich fühlt, daß sich Helene rettungslos *verklettert* hat. Da reißt er aus einem *Renommiertischexemplar* das Blatt:

> Sei gefühllos!
> Ein leichtbewegtes Herz
> Ist ein elend Gut
> Auf der wankenden Erde.

[1]) „Akten", S. 420.
[2]) „Akten", S. 220.

Lachend wies er es der vor, die den Fuß auf sein Herz setzt. Nun aber sagt Helene zu Karl:

> Denn weißt du, wie er jetzt gelächelt hat in seinem befriedigten Willen, das hat aus meinem wilden, albernen, kranken Hirn das Lächeln verscheucht, mit dem er mir in New-York das Blatt hinhielt: Sei gefühllos! Siehst du, das — sein Gesicht, sein gutes Lachen eine Stunde nach seinem Tode, das gehört nun mir für alle Zeit, mein einziges Eigentum für alle Zeit[1]).

In dieser Eigentumsmüdigkeit Helenes, die doch einst so sehr nach den glänzenden Scheindingen strebte und darüber für eine Weile der Seele vergaß, zeigt sie den Sieg Veltens, des Idealisten, des wahren Weltüberwinders.

Velten Andres.

Weil Karl Krumhardt ein Typus ist, weil er in seinem Wesen viel enger und fester gefügt ist, wie Velten, darum tritt er uns von Anfang an als sich so ziemlich gleichbleibend, innerhalb seiner Wesensmöglichkeiten nicht sehr wandelbar entgegen. Ganz anders Velten Andres. In ihm erleben wir eine tiefgreifende Entwicklung. Aber nun nicht so, daß Raabe eine Seelenanalyse gibt, wie das etwa ein Thomas Mann getan hätte, sondern wir erfassen alles an den Wirkungen, die von diesem Menschen ausgehen. Bei keinem andern können wir sein Wesen so aus seinen Schicksalen erschließen, wie bei Velten Andres. Wir wissen ja, daß für Raabe Schicksal das ist, was wir sind. So ist Veltens Schicksal eine Entwicklung von Keimen, die von vornherein als Einheit in ihm angelegt sind. Man kann im Hinblick auf Stopfkuchen fast so sagen: ist es bei Stopfkuchen wichtig, was er tut, so ist es bei Velten wichtig, was ihm geschieht, weil er ist, was ihm begegnet. Alle Konflikte spielen sich in Veltens Innern ab. Und wie hat Raabe diesen Velten Andres-Charakter mit seinem Persönlichsten durchseelt! Das leuchtet manchmal in einem nebensächlich

[1]) „Akten", S. 424/25.

klingenden Wort auf. Als ob wir es nicht von Raabe selbst sagen könnten, was Frau Feucht über Velten äußert:

> Ja, ja, man konnte sich bei allem irgend etwas denken, aber man mußte sich wirklich sehr in seine Grillen und Schrullen hineinfinden[1]),

oder:

> Sein Behagen hat er wie alle andern Leute durch sein Leben haben wollen, aber nur auf seine eigene kuriose Art[2]).

Wir können es nicht so recht nachempfinden, wenn Werner Jansen[3]) soviel Ähnlichkeit zwischen Velten Andres und Peter Uhusen im „Alten Eisen" sehen will. Wenn schon eine andere Gestalt Raabes Velten ähnliche Wesenszüge trägt, so ist es der stolze, wilde, trotzige, sieghafte Stürmer und Dränger Ewald Sixtus in den „Alten Nestern". Hier wie dort die lebenssprühende, kraftvolle, siegessichere Gestalt eines genialischen Menschen, der nichts fragt nach dem glatten, ruhigen, steten Vorwärtskommen im alltäglichen Leben, der im kampfesreichen, wechselvollen Erobern sein Glück sieht, seinen Sternen fest und unbeirrt folgt, dessen weiches Herz bei aller Herbheit nach außen hart erscheint, das festhält, was es einmal ergriff, und das doch unabhängig vom Besitz und Erfolg ist. Alle Wesensverwandschaft, alle Ähnlichkeit ihrer Schicksale liegt in dem einen Wort Ewalds zu Fritz Langreuter:

> Ich habe mein Leben auf die Lust am Leben gestellt, — auf den Spaß, du weißt es ja, Fritz. Hätte ich mich auch schriftlich oder gar durch den Druck als ein Esel manifestieren können, so gebe ich dir hiermit mein Wort darauf, daß ich es sicherlich getan hätte. Wieviel Ernst hinter dem Narrentum im Versteck lag, das magst du dir nunmehr selber zusammenkalkulieren. Und — Irene ist auch schuld daran gewesen. Fritz Langreuter, wir, das heißt sie und ich, haben vielleicht nur zu gut zueinander gepaßt[4]).

Aber Ewald ist gewissermaßen robuster als der feinnervige Velten und auch sozusagen nüchterner als dieser gefühlstiefe Narr — Veltens Charakter ist um vieles tragischer als der Ewalds. In der Jugend ein wilder, ungebärdiger Junge, aber schon von ganz aus-

---

[1]) [2]) „Akten", S. 413, 414.

[3]) Werner Jansen, Absonderliche Charaktere bei Wilhelm Raabe, S. 19f. (Greifswalder Dissertation 1914).

[4]) „Alte Nester", Serie II, Bd. 6, S. 188.

geprägter, merkwürdig reifer Eigenart, die sich nicht imponieren läßt, wenn das *Balg* Lenchen *nasty boy* zu ihm sagt, und er erst im Lexikon nachschlagen muß, was es heißt, deren schönste Seite in der Liebe zur Mutter liegt, zu seiner *wundervollen alten Dame*, der temperamentvoll und übersprudelnd stets dumme Streiche ausheckt und Karl und Lenchen dazu verführt, der nie tut, was die Umwelt von ihm erwartet, der durch das Maturitätsexamen fällt, weil er für die Mathematik ein leeres Loch im Gehirn hatte. Als er unter eigener Lebensgefahr Schlappe vorm Ertrinken gerettet hat, um es dann höchst lächerlich und unangenehm dazu zu finden, *so dumm verbrüllte Frauenzimmergesichter um sich zu sehen*, haben die *Avancen*, die ihm dieses Rettungswerk in der besten Gesellschaft gab, keinen Wert für ihn, er weiß nichts mit ihnen anzufangen, er lacht ihrer. Hölderlin meint einmal, nichts sei gefährlicher, als „seine ganze Seele, sei es in Liebe oder Arbeit, der zerstörenden Wirklichkeit auszusetzen". Velten begeht dies Wagnis. Sein Herz, dies weiche, leicht bewegliche, anscheinend so unverwundbare, setzt er in all seiner Liebe der zerstörenden Wirklichkeit, der wankenden Erde aus. Er hat den Willen zum Sich-Erschüttern-lassen, er weicht dem Leid nicht aus. Hier ist wieder dem Vorwurf zu begegnen, als seien Raabes Menschen nicht tatkräftig. Wer seine Seele so allen Lebensgefühlen offen hält, der ist auch aktiv, im höchsten Sinne, in der Innenwelt. Da geht es Velten denn, wie Scholten von Querian sagt:

> Da er der Begabteste von uns dreien war, so fuhr die Welt natürlich am schlimmsten mit ihm [1]).

Velten wird einer von den *sternguckenden Gesellen*, von denen es in den „Leuten aus dem Walde" heißt:

> Es ist wahr, sie haben viel Glück, diese phantastischen Abenteurer, die in lächelnder Sorglosigkeit keinen Zweifel kennen und sich allen feindlichen Gefahren gewachsen glauben [2]).

Weltüberwinder von Leichtsinns Gnaden wird Velten mit seinem Siegerlächeln genannt. Er lebt jenen Leichtsinn, er ist jener Leichtsinn, den Goethe den „holden" nennt.

---

[1]) „Frau Salome", Serie II, Bd. 4, S. 392.

[2]) „Die Leute aus dem Walde", Serie I, Bd. 5, S. 288.

Wir Menschen werden wunderbar geprüft,
Wir könnten's nicht ertragen, hätt' uns nicht,
Den holden Leichtsinn die Natur verlieh'n[1]).

Mit diesem „holden Leichtsinn“ bindet Velten all seine Hoffnungen, allen Glauben, alles, was für ihn „Leben“ heißt, an einen Stern. Der aber hatte nur trügerischen Glanz, verwandelte sich in eine Sternschnuppe. Nun hat Velten nichts mehr, daran er sich orientieren könnte. Wenn diese Bindung zerriß, was kann ihn dann noch mit den Dingen der Welt und mit der Erde verknüpfen? Nun blickt er in jenen *Riss, der einem jeden zu irgend einer Stunde mehr oder weniger durch sein Universum gegangen ist*[2]). Karl sagt, Velten sei wie *kein anderer sonst für das Leben unter allen Formen und Bedingungen ausgerüstet gewesen, er habe das Seinige dazu getan, sich seine Schutz- und Angriffswaffen zu schmieden*[3]). Aber wie schon seine Mutter weiß, er wird kein Glück im Sinne der Welt haben, so sorgt sich auch noch das andere tiefe, weiche Altfrauengemüt,

daß die Philister ihn uns nicht auf seinem Lebenswege zum Krüppel geschlagen im Chausseegraben liegen lassen[4]).

Aber soweit kommt es bei Velten nicht. Er schmiedet sich eben seine Waffen, mit denen er „die Welt“ erobern wollte, um zu einem Kampfe gegen das eigene Herz, um zu vernichten, was ihm nicht siegen half.

Der junge Satan hatte das weichste Herz hier im Vogelsang — aber wenn es dem einmal gefriert, so wird ein Eisklumpen draus, mit dem man der ganzen Menschheit den Hirnkasten einschmeißen könnte,

sagt Nachbar Hartleben[5]). Velten entnimmt aus einem *weisen Ausspruch eines grossen Lehrers* mehr als nur eine Stimmung für den Augenblick. Er findet das Wort Goethes:

Sei gefühllos!
Ein leichtbewegtes Herz
Ist ein elend Gut
Auf der wankenden Erde

---

[1]) Goethe, „Torquato Tasso“, II. Aufzug, 4. Auftritt (Weim. Ausg., Bd. 10, S. 168, V. 1579—1581).

[2]) „Alte Nester“, Serie II, Bd. 6, S. 82.

[3]) „Akten“, S. 331.

[4]) „Akten“, S. 307.

[5]) „Akten“, S. 329.

und richtet nun sein ganzes Leben danach ein, *stopft manches Leck in seinem Lebensschiff* damit zu. Ihm hat ja die Scheu der Leute, sich vor der Menschheit, das heißt den nächsten ihresgleichen lächerlich zu machen, wie er selbst sagt[1]), leider immer nur zu sehr gemangelt. Raabe sagt einmal andernorts:

> Halten wir uns an den uralten Trost, daß es dann und wann ein kleines Verdienst ist, sich mit Verständnis lächerlich zu machen, und daß alles Heroentum mit einer Wurzel auch da hinunterhängt[2]).

Auch Veltens Heroentum hängt mit einer Wurzel in der Sehnsucht,

> sich selber endlich einmal wieder lächerlich vorzukommen und somit das richtige Maß für die Dinge dieser Erde zu gewinnen[3]).

Er hat ja nie ein Hehl daraus gemacht, daß er von Ellen nicht lassen kann, sein ganzes Leben nicht, daß er ihr nachlaufen müsse bis an der Welt Ende[4]). Als man sie ihm nahm, *gefror sein Herz zu einem Eisklumpen*; aber noch gilt es, den bittern Kampf gegen sich selbst mit heiterem Lächeln zu führen, denn noch lebt seine alte, tapfere Mutter, die glaubt, er habe die Welt durch seine Tatkraft überwunden und werde sie weiter überwinden. Ihn durchströmt jene Sehnsucht bis zur Qual, wie sie Hebbel einmal in die Worte faßt:

> Schlafen, Schlafen, nichts als Schlafen!
> Kein Erwachen, keinen Traum!
> Jener Wehen, die mich trafen,
> Leisestes Erinnern kaum . . .[5]).

Aber er will seiner Mutter nicht die Sonne verbauen. *Sie soll ihre Freude an mir behalten*[6]). So wird er zum Komödianten, ohne unwahr zu sein. *Zu den Füssen der Treue bleibt er sitzen*, und ist unter den sorgenden, liebenden, angstvollen, gläubigen Augen der Mutter der lachende, trotzige, stolze, unverwundbare Sieger, wenn auch das Herz innerlich schon tot ist.

---

1) „Akten", S. 341.
2) „Vom alten Proteus", Serie II, Bd. 4, S. 354.
3) „Akten", S. 341.
4) „Akten", S. 286.
5) Sämtl. Werke, histor. krit. Ausgabe, besorgt von R. M. Werner Bd. 6, S. 290 (Berlin 1902; in dem Gedicht „Dem Schmerz sein Recht").
6) „Akten", S. 368.

> Er wußte jedenfalls sein gefühllos gewordenes Herz wohl zu verbergen und auf der wankenden Erde an diesem festen Punkt es wie vordem leicht bewegt in all den Lichtern, Farben und Schatten, die Menschen im wahrsten Sinne miteinander verwandt machen, spielen zu lassen[1]).

Dann stirbt seine Mutter. Da bricht noch einmal, zum letzten Mal, all der wundersame Gefühlsreichtum aus diesem weichen Herzen des letzten Andres, der an dem Sterbebette seiner Mutter von erschütternder Kinderzärtlichkeit und -liebe ist. In allem schneidenden Schmerz ist nur die Gewißheit ihm tröstend, daß sie einschläft in dem Glauben, ihn mit einem Herzen so weich, so leichtbewegt, so fest, so siegessicher, so unverwundbar wie das ihrige zurückzulassen[2]). Aber durch den Tod der Mutter ist nun seine innere Entwicklung zur Krise gekommen. Nun kann sich die ganze Erstarrung und innere Zerrüttung dieses verwundet-unverwundbaren Herzens offenbaren. Nun zerstört er sein Eigentum, weil es ihn wertlos dünkt, und weil er sich frei von ihm und in ihm frei von der Liebe zu der „Verkletterten" machen will. Er wird hart gegen sich selbst bis zur Selbstquälerei, so sehr, daß auch die nüchtern kühlen Menschen des Alltags es schaudernd spüren.

> Aber ist es ein Glück, so unverwundbar auf seinem Wege durchs Leben zu werden wie dieser, dein Freund Velten, der an allem, was uns Anderen begegnen mag, jetzt nur Anteil nimmt, wie wir auf unserm Theaterplatz, einerlei, ob es das Lustigste oder das Traurigste, das Dümmste oder das Klügste, das Häßlichste oder das Schönste ist, was vor ihm aufgeführt wird? Und was noch schlimmer ist, auch in ihm![3])

So fragt die Frau Karl Krumhardts erschreckt in ihrer Ratlosigkeit vor dem unverständlichen Wesen Veltens. Sie hat ja in ihrem Kreis nicht erfahren können, *dass Menschen über das Leben und den Tod, über Alles, was uns anderen wichtig, süss oder bitter ist, so ruhig werden können*[4]). Dieser Schauder der Menschen steigert sich zum Entsetzen vor soviel „Herzensroheit", als Velten seinen Hausrat zerstört. Er meint ja, diese Zerstörung und Entsagung mache ihn erst ganz frei und reif für die innere Wahrheit

---

[1]) „Akten", S. 371.

[2]) „Akten", S. 381.

[3]) und [4]) „Akten", S. 364.

des Lebens, den allein echten „Besitz". Könnte er in dieser „Illusion" fortan weiterleben, so würde er, soweit das überhaupt noch für ihn möglich ist, glücklich sein — in der Selbsttäuschung. Aber da tritt ihm seine Karrikatur entgegen in dem Affenmenschen, und in diesem verzerrten Spiegelbild sieht er, wohin er selbst sich nun verklettert hat. Nun muß er seinen Nachbar im Gezweig des Baumes Yggdrasil mit durch sein Dasein schleppen als einen Besitz, den er nicht mehr los werden wird. Immer müder wird nun sein Herz; er hat ja einen zweifachen Kampf im Grunde geführt. Erst gegen die Welt und Firma Trotzendorff, dann gegen sich selbst. Nun ist die große Müdigkeit über ihn gekommen, und *wahrlich, es geht keine Müdigkeit über die des Starken und Tapferen!*[1]) Als er dann nach langen Irrfahrten, auf denen er sich die Füße krank gelaufen hat, wieder zur Mutter Feucht zurückkommt, da will er nur noch seinen Tod auf Salas y Gomez sterben.

Hier bei der Frau Feucht trifft er auch wieder mit der zusammen, die ihn einst liebte und deren Liebe, um die er wohl wußte, er doch nicht hinnehmen durfte und konnte, nach dem Willen des Geschicks, will sagen, seinem Charakter gemäß: Leonie des Beaux. Er spricht sich mit ihr aus, wie sie beide durchs Leben gekommen sind, und weil sie beide allem Erdeneigentum entsagt haben, können sie ganz ruhig voneinander scheiden. In der Einsamkeit der kahlen Dachkammer erinnert sich Velten noch einmal der sonnenbeleuchteten Punkte seines Daseins, die alle in seiner Jugendzeit liegen. Von der er loskommen wollte: die Jugend, sie läßt er nun in schmerzlicher Lust wieder vor sich erstehen durch all die Bücher aus Olims Zeiten. Er erkennt nun ganz klar, was ihm das Leben, was er selbst sich zertrat, was ihm blieb. Jetzt reift er zu seiner letzten, höchsten Größe heran, er bleibt innerlich Sieger, auch, als nun noch ein Strahl des Glücks in seine Sterbestunde fällt. Helene Trotzendorff tritt zu ihm. Als sie ihm den tiefsten Schmerz antat, hatte er nicht daran gedacht, es ihr vorzuwerfen, ihr seine Zerrüttung zu zeigen.

> Unser liebes, armes, kleines Mädchen, was würde dem jetzt mit einem zerfließenden Liebhaber gedient sein?[2])

[1]) „Der Schüdderump", Serie III, Bd. 1, S. 186.

[2]) Akten", S. 339.

Er sieht alles so klar, sieht das Gesetzmäßige und Berechtigte auch in ihrem Handeln, und seine Liebe ist, ihr zu zürnen, zu groß. Er findet in allem Weh das große, freie Wort:

> Kann man denn überhaupt einem Menschenkinde Schuld an seinem Schicksal geben?[1])

Eben, weil er nie an ihrer innern Reinheit und an ihrer beider Zusammengehörigkeit gezweifelt hat, kann er sie im Tode noch an sein Herz ziehen und ihr vergeben. Das Ideal hat sich wiedergefunden, die Gemeinheit, die dumme Realität haben sein innerstes Wesen nicht anzutasten vermocht, es siegt, wenn auch erst im Tode. So strömt nun noch bis zuletzt von Velten Andres ein Strom verhaltener Kraft aus. Die Welt der Gemeinheit, Alltäglichkeit und Gewöhnlichkeit, mit der er so viel zu kämpfen hatte, ist vergangen, sie war nur ein Schattenspiel. Das Lächeln, das noch im Tode auf seinem Gesicht liegt, ist seiner Erdensiegschaft schönstes Zeichen.

So sahen wir, wie Velten sich vor uns entwickelte: vom gefühlsweichen und gefühlstiefen, mit allen Gaben der Natur verschwenderisch ausgestatteten Vogelsangsjungen und -jüngling zum siegeszuversichtlichen Kämpfer gegen die Welt der Alltäglichkeit, den Spieß, und die Welt der Gemeinheit, Firma Trotzendorff, vom deutschen Philosophiestudenten zum amerikanistischen Kaufmann und Weltwanderer; äußerlich unterlegen in diesem verlorenen Prozeß zum müde Heimkehrenden und aus Liebe zur Mutter Komödie spielenden Selbstzerstörer; auch in diesem Kampf gegen die eigene Natur unterlegen, wird er gerade in dieser Niederlage zum Sieger, zum Weltüberwinder, der einsam auf Salas y Gomez stirbt in der Fremde, in Berlin und diesem Berlin in Jena. Es ist eine geradezu meisterliche Gestaltungskraft, mit der Raabe hier alle Keime, die in dieser einzigartigen Persönlichkeit Velten Andres angelegt sind, sich entwickeln läßt, und wie er diese Entwicklung ganz zwingend durchführt, sodaß uns in Velten wirklich ein im Goetheschen Sinne dämonischer Charakter entgegentritt.

[1]) „Akten", S. 339.

Unter den von Raabe mit seltener Menschenkenntnis und starkem Gefühl für alles Individuelle und doch auch wieder für alles Menschlich-Typische geschaffenen Charakteren geht dem des Velten Andres vorauf der des Eckbert Scriewer im „Kloster Lugau“. Das erscheint in gewisser Hinsicht bedeutsam. Eckbert ist der mit unerbittlicher Wahrheit geschaute und gestaltete Streber, angetan mit der Maske des Gefühls und Gemüts. Das, was Velten Andres abtun will, weil er es nur allzu sehr besitzt, das täuscht Eckbert andern bei sich vor. So steht der Komödiant des Gefühls neben dem Komödianten der Gefühlslosigkeit. Wo bleibt bei diesem Nebeneinander zweier so scharf umrissener Gestalten die humoristische Verschwommenheit, in der nach R. M. Meyer die Figuren Raabes seit „Fabian und Sebastian“ untergehen sollen?[1]) Velten Andres ist ein romantischer Charakter. Das romantische Problem: wie findet sich der Einzelne mit dem Leben, der Idealist mit der Wirklichkeit ab, kommt an ihm zum Ausdruck. Eben das, was Velten weit über den Durchschnitt hinaushebt, die Macht seines Gefühls, die Stärke seiner Sehnsucht, die beide sein eigentlichstes Wesen ausmachen, das ist auch sein Verhängnis. Stopfkuchen ist viel mehr Realist; er vermag sich mit der Welt der Wirklichkeiten abzufinden, weil er doch auch in gewisser Weise in ihr haftet, allein schon mit seinem Hang zur Behaglichkeit, Velten Andres kann die Welt nicht nehmen, wie sie ist; durch den Drang seiner Sehnsucht geht er über sie hinaus, sich an ihr reibend und ihrer doch auch wieder in gewisser Weise nicht bedürfend, jedenfalls aber gänzlich unfähig, sich ihr zu unterwerfen.

> Solch ein armer, unschuldiger, pudelnärrischer Draufgänger mit der Gabe, den Spieß zu ärgern, wie Sie, ist mir weder in Jena, noch hier in Berlin, noch sonst in meinem lieben, langen Leben vorgekommen,

sagt die Frau Fechtmeisterin[2]). Mit der Gabe, den Spieß zu ärgern — darin ist das ganze widerbürgerliche Wesen Veltens ausgesprochen. Wie wenig weiß dieser Mann mit den „Avancen“,

---

[1]) R. M. Meyer, a. a. O. S. 556.
[2]) „Akten“, S. 307/8.

die die Familie Schlappes und noch Höherstehende ihm bieten, anzufangen! Wie vermag ihn sein „unverschämtes“ Lächeln hinauszuheben über Menschen und Dinge in der Alltäglichkeit — als ob das nicht gerade der größte Ärger des Spießbürgers wäre! Aber die Klarsehenden und Tieffühlenden unter den Menschen müssen deshalb diesen armen Phantasten nur umso inniger lieben. Er zieht sie ja in der Sieghaftigkeit seines Wesens alle zu sich, ohne es so sehr zu wissen oder gar abhängig davon zu sein.

> Er war es eben zu sehr gewohnt, daß die Leute ihm nachsahen, und er nicht über sie hinweg, sondern durch sie durch in seine Welt hinein auf seine Weise, die nur sehr selten mit der — unsrigen übereinstimmte,

sagt der solide Erdenbürger Karl[1]). Daß dieser Idealist mit dem weichen Herzen nun gerade eine Frau liebt, die von ihren Eltern her zuviel Hang zum Glanz und Schein geerbt und in ihrer Natur einen viel zu großen Mangel an Hingabefähigkeit hat, um die Innenwelt gegen die Außenwelt behaupten und ihr Herz dem Geliebten ganz schenken zu können, das ist Veltens Schicksal, will sagen sein Charakter, und in diesem Sinne unerklärbar. Genau so unerklärbar wie die Liebe der feinen, holden, tiefen Tonie Häußler zu dem gutmütigen, ganz alltäglichen Durchschnittsmenschen Hennig von Lauen. Raabe gibt sich auch nicht die geringste Mühe, diese Liebe irgendwie zu begründen, etwa dadurch, daß sie zusammen aufwuchsen und nun die gemeinsame Jugendzeit sie aneinander bindet, obwohl das mitspricht, bei Tonie sowohl wie bei Velten. Velten liebt eben Ellen Trotzendorff, weil er sie lieben muß. Auch hier gilt das Wort: *das gibt man sich nicht, das wird einem gegeben.* Velten meint: *Es steht geschrieben* und fühlt also selbst das Dämonische. Es gibt etwas zwischen ihnen beiden, was sie einander suchen läßt, so sehr sie sich dagegen sträuben mögen. Velten liebt auch in Ellen nicht nur ihr einmaliges Wesen, so sehr er ihre stolze Eigenart in ihrer Reinheit als seiner, man möchte sagen kongenial empfindet. Diese Liebe strömt noch aus einem tieferen seelischen Urgrund. Raabe selbst scheint mir darauf hinzudeuten. Er läßt Velten in Berlin zu Karl sagen, ganz in seiner so unpathetischen Sprechweise:

---

[1]) „Akten“, S. 305.

Es bleibt eben für mich bei der Weibererziehung. Soll etwa Großvater Goethe den zweiten Teil seines Fausts bloß für sich und eure frechdummen Literaturgeschichtsschreiber zusammengestolpert und -geholpert haben? Nee nee, mein Junge! Ich habe mich von den Weibern erziehen lassen und lasse mich von den Weibern weiter erziehen. Geh du nur hin; ich bleibe bei den Müttern, bei den Frauen und bei den Mädchen[1]).

Goethe hat von sich gesagt, er konzipiere das Ideelle unter weiblicher Form, und am Schluß des zweiten Teils vom Faust wird das Ewig-Weibliche zum Gleichnis erlösender Weltkraft. Daß Velten Andres gerade hierauf in ernst zu nehmendem Spott weist, das läßt uns seine Liebe zu Ellen im rechten Licht sehen. Er sucht, selbst kein Künstler, aber als künstlerisch gesteigerter Mensch in Ellen das Ideelle in weiblicher Form als dem Gegenpol seines eigenen Wesens. Daß er durch die Liebe zu dieser in den Dingen, im „Besitz" lebenden Frau vom Ideellen fort ins Materielle verstrickt wird, das macht seine Tragik aus, und ist der Grund seiner Selbstzerstörung. Vom Ideal zurückgestoßen, soll er sich in der Welt der Alltäglichkeiten zurechtfinden, oder sie doch als Mittel zum Zweck benutzen, da verzichtet er lieber ganz auf sie und zerstört das in sich, oder will es zerstören, was ihn mit der Welt verknüpft: all die natürlichen und schlichten Empfindungen der Liebe und Anhänglichkeit für Dinge, in denen etwas Seelisches lebt. Es ist meisterhaft, wie Raabe gerade diesen Selbstzerstörungstrieb an Velten sich auswirken läßt. Dies tragische Seelengesetz vom Zerstören des Ersehnten, vom Zugreifen und Fallenlassen menschlichen Besitzes scheint Raabe von jeher innerlich beschäftigt zu haben. Am deutlichsten spricht sich das in der „Holunderblüte" [2]) aus, in jenem Liede:

Legt in die Hand das Schicksal dir ein Glück,
Mußt du ein andres wieder fallen lassen;
Schmerz wie Gewinn erhältst du Stück um Stück,
Und Tiefersehntes wirst du bitter hassen.

Des Menschen Hand ist eine Kinderhand,
Sie greift nur zu, um achtlos zu zerstören;
Mit Trümmern überstreuet sie das Land,
Und was sie hält, wird ihr doch nie gehören.

[1]) „Akten", S. 283/84.

[2]) Holunderblüte, Serie I, Bd. 5, S, 598.

Des Menschen Hand ist eine Kinderhand,
Sein Herz ein Kinderherz im heft'gen Trachten.
Greif zu und halt! . . . Da liegt der bunte Tand;
Und klagen müssen nun, die eben lachten.

Legt in die Hand das Schicksal dir den Kranz,
So mußt die schönste Pracht du selbst zerpflücken,
Zerstören wirst du selbst des Lebens Glanz
Und weinen über den zerstreuten Stücken.

Wieder denken wir an Goethe, — er ist und bleibt nun einmal der wahre „Meister Autor" Raabes, — der im „Tasso" die Prinzessin sagen läßt:

So selten ist es, daß die Menschen finden,
Was ihnen doch bestimmt gewesen schien;
So selten, daß sie das erhalten, was
Auch einmal die beglückte Hand ergriff!
Es reißt sich los, was erst sich uns ergab;
Wir lassen los, was wir begierig faßten.
Es gibt ein Glück, allein wir kennen's nicht;
Wir kennen's wohl, und wissen's nicht zu schätzen[1]).

Was sich hier bei Raabe lyrisch ausgesprochen hatte, das verkörperte sich dann später noch einmal in einem Charakter, in Velten Andres. So ist schließlich nicht Firma Trotzendorff schuld an seinem Untergang, sondern seine eigene Natur. Darum liegt auch nur in ihr allein Möglichkeit und Bedingung zum Überwinden und Siegen. Keine Ellen Trotzendorff kann ihn der Fremde und Einsamkeit, in der er stirbt, entreißen. Aber daß er sein Gefühl, sein leichtbewegtes Herz, behielt und nicht ausrotten konnte, das ist sein Sieg; denn bewußt läßt er es sich als sein ureigenstes Gesetz nun im wirklichen Sinne ausleben.

So wächst Velten Andres vor uns auf, auf dem Urgrund reichsten Seelengeschehens im Menschlichen. So ist er schließlich doch noch größer als seines Schöpfers Lieblingsgestalt Stopfkuchen. Gewiß, Wirklichkeiten tapfer zu gestalten, das nächste Werk, das die Liebe gebietet, zu wirken, ist groß. Größer vielleicht, im *gewaltigen Sehnen, unendlichen Schweifen, in ewigem Streben, im Nieergreifen* treu zu bleiben, an den Sieg zu glauben und ihn deshalb auch in sich zu tragen, — Märtyrer zu sein.

[1]) Goethe, Torquato Tasso, III. Aufzug, 2. Auftritt; v. 1905—1913.

5. Stil.

Stilgebung im Ganzen.

Der Stil der „Akten des Vogelsangs“ ist im wesentlichen nicht anders als in den andern Werken Raabes. Seine geschlossene Weltanschauung gibt seinem Stil ein fast einheitliches Gepräge; aus seiner Weltanschauung, aus der innern Haltung des Dichters ergeben sich die Stilmerkmale, die wir so ziemlich als durchgängig für alle seine Werke bezeichnen können. Raabe schreibt den Stil der heute unmodern gewordenen Leute, die warten können und Zeit haben. *Gelassenheit* ist ein Lieblingswort Raabes und kennzeichnet seinen Stil. Was Ewald Sixtus an Just als die Gabe, *alles ruhig abzumachen,* bezeichnet[1]), das war auch dem Erzähler Raabe zu eigen. Und noch ein anderes Wort bezeichnet seine Erzählungsart; Just Everstein spricht mit Fritz Langreuter über den Briefwechsel, den er mit Jule Grote aus Amerika führte, und sagt dabei:

> So kurzweg erzählen läßt sich dies nicht; das ist wie mit allem Schönsten, Liebsten und Großartigsten in der Welt[2]).

So kurzweg nicht — das ist Raabesche Stileigentümlichkeit; eben aus der Gelassenheit seines Gemütes heraus und dann, wenn es sich gerade um das *Schönste, Liebste und Grossartigste* handelt, aus einer gewissen scheuen Keuschheit heraus, die um das Tiefste, was sie zu sagen hat, erst ein Weilchen herumredet und es dann gewissermaßen so nebenbei mit einfließen läßt. Trotz der Gelassenheit ist nun aber sein Stil nicht glatt und gleichmäßig. Von einem „Redefluß“ kann man bei ihm nicht sprechen. Man möchte seine Sprechweise Holzschnittstil nennen, mit Knorren und Kanten und fein gefaserten Stellen, auch solchen, die rein und eben sind. Eine Ausgeglichenheit wird nicht erreicht, weil eine überreiche Phantasie und tiefgehende Gefühlsbewegung, ferner auch sehr ausgedehnte und verzweigte Gedankengänge nur zu oft den ruhigen Erzählungsgang unterbrechen.

---

[1]) „Alte Nester“, Serie II, Bd. 6, S. 289.

[2]) Ebenda, S. 101.

> Die Wichtigkeit unserer Aufgabe erfordert die unerbittlichste Strenge gegen unsere Phantasie und unsern Enthusiasmus. Wir bezähmen unsern keuchenden, zitternden Eifer und erzählen ruhig und der Reihe nach,

heißt es im „Christoph Pechlin“[1]).

Aber gerade aus solchen Äußerungen geht auch noch eine andere Eigentümlichkeit hervor, nämlich die, daß Raabe seine seelischen Vorgänge beim Erzählen bewacht und ordnet und vor allem beides dann auch ausspricht, mit sich selber gewissermaßen darüber redet. Er war eben nicht nur „Gefühl“, sondern sehr stark vom Denken und Grübeln durchsetzt. Er macht sich über seinen Seelenzustand, volkstümlich gesprochen, „so seine Gedanken“. Er ringt mit seinen Gefühlen und Stimmungen, damit das Denken sie bewältige und aus sich herausstellen kann. So entstehen seine Sentenzen und Reflexionen, so kommt seine Spruchweisheit zustande, die nicht zum wenigsten den Reiz seiner Prosa ausmacht. Bei dieser Ausprägung und diesem Ausfeilen der Gedanken geht aber nur sehr selten die plastische Anschaulichkeit verloren. Davor bewahrte diesen Dichter-Denker seine starke malerisch-zeichnerische Veranlagung und Begabung.

> Aber die Fähigkeit habe ich doch, im Komischen wie im Tragischen das momentan Gegenständliche, wenn du willst, das Malerische, das Theatralische, jedesmal mit vollem Genuß und in voller Geistesklarheit objektiv aufzufassen,

sagt Velten Andres von sich[2]), und wir sehen in diesen Worten die beste Kennzeichnung Raabescher Stilgebung.

Wie sich das Wesen des Dichters auf keine Formel bringen ließ, so können wir auch bei seinen Auffassungs- und Darstellungsmitteln nicht vom nur objektiven oder nur subjektiven, auch nicht im Hinblick auf solch ein Werk wie die „Akten“ vom nur humoristischen Stil sprechen. Das greift bei ihm mehr als bei andern ineinander über — auch hier Eigenwilligkeit! — und wir können gerade bei ihm nicht nach allgemeinen Regeln, sondern nur nach den ganz individuellen Gesetzlichkeiten seiner besonderen Ausdrucks- und Darstellungskraft verfahren. Gewiß, alle bezeichnen-

---

[1]) S. 251.

[2]) „Akten“, S. 369.

den Besonderheiten des humoristischen Stiles: scharfe Charakterisierung des Wirklichen und Hinweis auf dessen Abstand vom Ideal; möglichste Überwindung der Unzulänglichkeiten der Wirklichkeit, Annäherung an die positiven Ideale des Schönen, Lieblichen und Erhabenen; neben humoristischen Äußerungen solche von hohem lyrischen und elegischen Werte [1]), das alles sind auch Merkmale des Stiles Wilhelm Raabes. Aber wir treffen doch andrerseits bei Raabe zuweilen auch das, was dem Humoristen in der Regel sonst ganz fern liegt: das Pathetische [2]).

Aus ähnlichem wie dem oben genannten Grunde glaubten wir auch von einer Erörterung literarischer Vorbilder und Einflüsse auf den Stil Raabes absehen zu können, besonders bei einem Werk seiner Spätzeit, wie die „Akten" es sind. Es ist schon oft andernorts eingehend darüber gehandelt worden [3]). Waren solche Einflüsse vorhanden, so dürfen wir sie schon damals in ihrer Wirkung und Bedeutung nicht überschätzen; noch viel weniger aber kommen sie hier für die „Akten" in Betracht. Da hatte der vielbelesene Raabe sie alle in sich aufgesogen und mit seinem Allerpersönlichsten durchdrungen. Hier hat er in jedem Sinne seinen nur ihm eignenden Stil.

Die Wirkungen, die Raabe mit seinem Stil zu erreichen beabsichtigt, faßt Sträter dahin zusammen:

> So sehr es dem Dichter um unsern Anteil zu tun ist, so sorgfältig weiß er es zu vermeiden, daß unser Mitgefühl den Siedepunkt erreicht. Sein Ziel ist unsere warme, aber gelassene Anteilnahme [4]).

Hier in den „Akten" scheint mir dieses künstlerische Gesetz durchbrochen. Wir können hier nicht bei einer nur warmen, gelassenen Anteilnahme stehen bleiben, die seelische Wirkung ist durch- und tiefgreifender, erschütternder und schmerzhafter. Sicherlich würde sie das noch in erhöhterem Maße sein, wenn der Dichter seiner Erzählung nicht die Erinnerungsform gegeben hätte, wenn

[1]) [2]) Vgl. Ernst Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft, Bd. 2: Stilistik, S. 53 u. 54 (Halle 1911).

[3]) Vgl. bei Selma Fließ, a. a. O., die Kapitel über literarische Vorbilder und Einflüsse.

[4]) Sträter, Wilhelm Raabes neues Buch („Stopfkuchen") a. a. O., S. 361 f.

nicht alles Geschehen und Erleben in der Vergangenheit läge und damit der allernächsten Unmittelbarkeit entrückt wäre. Aber trotz dieser Bemühungen des Dichters, auch hier seinen Stoff so vom Leser abzurücken, daß er ihm mit „gelassener Anteilnahme" gegenüber stehen kann, ist es doch ganz deutlich fühlbar, wie Raabe selbst gerade hier subjektiver, ergriffener wie sonst irgendwo ist, wie er aus innerster Bewegung schafft und nicht nur als „Berichterstatter". Da vermag er nicht mehr so sorgfältig die Grenzen der erwünschten Wirkung zu überwachen. *Aber pragmatisch, pragmatisch! das heisst, referiere dir selber so werkmässig als möglich!*[1]) So ruft sich Karl Krumhardt zu, und fast scheint es, als ob sich das Raabe selbst oft hätte sagen müssen bei diesem Werk, an dem er sich *konfus* geschrieben hatte. So ist der referierende Aktenstil Karl Krumhardts oft durchbrochen von subjektiven Ergüssen und Betrachtungen. Aber es sei hier gleich bemerkt, daß diese Betrachtungen nicht, wie sonst so oft, das dichterische Gebilde überwuchern. Sie lassen sich hier zumeist auch nur schwer aus dem Zusammenhang lösen. Wir sehen auch hierin wieder ein Anzeichen, daß dieses Werk nicht in besinnlichem Gang und beschaulichem Nachdenken, sondern in schmerzlichem Ringen gestaltet wurde.

In einer Hinsicht bestimmt die Form des Werkes seine Stilgebung: es hat die Form der Icherzählung und wird also ganz in dem individuellen Ton des vorgestellten Berichterstatters gehalten sein. In der Form der Icherzählung bilden damit die „Akten" in Raabes Schaffen den Schluß der Kette, die von der „Chronik der Sperlingsgasse" über „Die Kinder von Finkenrode", „Holunderblüte", „Drei Federn", „Des Reiches Krone", „Alte Nester", „Das Horn von Wanza" zu „Stopfkuchen" führt — alles Werke, in denen der erdichtete Schreiber Geschichten der Vergangenheit und Gegenwart mit allerlei persönlichen Betrachtungen verknüpft. Daß Raabe in seinem Schaffen so offensichtlich die Ichform bevorzugt, liegt, wie Wilhelm Brandes nachweist, im Wesen des Humoristen, und wie H. A. Krüger noch hinzufügt, in der besonderen Art Raabescher Kunst, die mehr auf persönliche und intimere Wirkungen ausgeht,

[1]) „Akten", S. 234.

als die anderer Dichter[1]). Daß es immer einer der Mithandelnden und Mitbeteiligten ist, der da von sich und den andern erzählt, das gibt dem Dichter die Möglichkeit, in allen Gestalten zugleich sein zu können und auch wieder nicht in ihnen zu sein, handelnder Held und sein Biograph in einer Person sein zu können. Raabe hat in der Abtönung der Sprechweise aller derer, die bei ihm über *menschliche Schicksale* berichten, eine wundersame Mannigfaltigkeit erreicht, obwohl ihm oft vorgeworfen wird, seine Personen sprächen immer nur die äußerst subjektive Sprechweise ihres Schöpfers. Wie anders erzählt Wachholder als etwa der Arzt in der „Holunderblüte", wie heben sich in den „Drei Federn", je nach der Eigenart der Erzählenden, die drei Stimmen von einander ab, wie kraftvoll klingt der Ton des Freundes von Michel Groland neben dem resignierenden Fritz Langreuters, wie verschieden ist die Schreibweise Eduards im „Stopfkuchen" von der Karl Krumhardts!

Stilistische Einzelheiten.

Schon der Titel „Akten" deutet ähnlich wie die „Chronik" auf die Art der Wiedergabe hin, er faßt auch schon durch Hinzufügung „des Vogelsangs" den Kreis der hier auftretenden Personen äußerlich zusammen wie die Leute aus „der Sperlingsgasse" in der „Chronik" und die „aus dem Walde" in dem gleichnamigen Buch. Diesen Titel rechtfertigt Raabe innerhalb der Erzählung wie im „Schüdderump", wo es heißt: *Ich eröffne dieses Buch recht passend mit einer kleinen Reiseerinnerung und durch dieselbe mit einer Erklärung und Rechtfertigung des Titels,* so auch hier in den „Akten", wo Helene Trotzendorff am Totenbette Veltens zu Karl sagt:

> . . . wenn wir jetzt, wohl auf Nimmerwiedersehen, voneinander scheiden, dann gehe heim zu deiner lieben Frau und deinen lieben Kindern und erzähle den letzteren zu ihrer Warnung von Helene Trotzendorff und Velten Andres und wie sie frei von allem Erdeneigentum ein trübselig Ende nahmen. Schreib in recht nüchterner Prosa, wenn du es ihnen, der besseren Dauer wegen, zu Papier bringen willst, und laß sie es in deinem Nachlaß

[1]) H. A. Krüger, a. a. O., S. 74.

> finden, in blauen Pappdeckeln, wie ich sie immer noch unter deines guten Vaters Arme sehe; und da er darauf schreiben würde: „Zu den Akten des Vogelsangs", so kannst du das ihm zu Ehren auch tun [1]).

Wie der Titel, so weist auch das vorangestellte Motto, das sich in Raabes größeren Werken des öfteren findet, auf den Inhalt hin, deutet uns die Grundstimmung an und führt uns in sie hinein. Das Motto der „Akten":

> Die wir dem Schatten Wesen sonst verliehen,
> Seh'n Wesen jetzt als Schatten sich verziehen [2])

will sagen: bisher haben wir Schatten aus der Vergangenheit zu dichterischem Leben in die Gegenwart gerufen, jetzt, in dieser Dichtung, lösen sich Gegenwartsmenschen für uns in Schatten auf, weil sie ihr eigentliches Wesen zerstörten. Zugleich bereitet es uns auf die seelische Verfassung vor, in der Karl Krumhardt schreibt, auf jenes innere Ringen seines Ichs mit dem Schatten, der in seinem Leben so wesenhaft Velten Andres hieß. Wie das Motto zur Einführung in die Stimmung dient, so fördern ihr Vertiefen eingelegte Zitate, in den früheren Werken dann und wann Verse von Raabe selbst [3]), später fast ausschließlich die anderer Dichter. Wie „Prinzessin Fisch" durchklungen ist von dem Verse des jungen Goethe:

> Ritterlich befreit' ich dann
> Die Prinzessin Fisch;
> Sie war gar zu obligeant,
> Führte mich zu Tisch,
> Und ich war galant,

so ist Veltens Schicksal durchtönt — wie von einem Leitmotiv — von einem andern Verse des jungen Goethe:

> Sei gefühllos!
> Ein leichtbewegtes Herz
> Ist ein elend Gut
> Auf der wankenden Erde [4]).

---

[1]) „Akten", S. 423.

[2]) Chamisso, Vorwort zur 3. Auflage des „Schlemihl" vom Jahre 1835: „An meinen alten Freund Peter Schlemihl".

[3]) Vergleiche z. B. „Das letzte Recht", „Holunderblüte", „Nach dem großen Kriege".

[4]) Aus der 3. Ode an Behrisch.

Als Velten in seinem Brief an die Mutter von Lenchens rettungsloser Verkletterung erzählt, da faßt er all sein Weh und Elend in dem Verse Goethes aus dem „Epilog zu dem Trauerspiel Essex“ [1]) zusammen:

> Hier ist der Abschluß! Alles ist gethan
> Und nichts kann mehr geschehn! Das Land, das Meer,
> Das Reich, die Kirche, das Gericht, das Heer,
> Sie sind verschwunden. Alles ist nicht mehr!

Dasselbe Gedicht, von dem auch später Ellen in Veltens Sterbekammer spricht:

> Am achtzehnten Oktober Achtzehnhundertdreizehn hat euer alter Goethe — nicht mehr der junge, der uns den giftigen Vers gab, den Vers, der unser Leben vergiftet hat! — ja, was wollte ich sagen? ja, hat euer alter Goethe sein letztes schönes Gedicht gemacht — auf die Elisabeth von England, die ihrem Liebsten den Kopf abschlagen lassen mußte [2]).

Als Karl aus Berlin nachhause zurückkehrt, da klingt es noch einmal mit Goethe:

> Eine schlaflose Nacht in meinem Gasthause; dann der Morgen und die Heimfahrt: — Trüber Tag. Feld! [3])

Raabes ganzes so überaus feines künstlerisches Empfinden äußert sich in der Auswahl dieser Zitate und der außerordentlich stimmungsgebenden Kraft, mit der er sie verwendet. Ganz natürlich erwachsen sie aus der jeweiligen Empfindung der sie äußernden Personen und erfüllen dann eben diese Empfindung mit seelischen, bedeutungsvollen Schwingungen. Wie erschütternd klingt es, wenn Ellen am Totenbette Veltens zu Karl sagt: *Lass uns niedersitzen, lieber Karl*, und mit hartem Lächeln hinzufügte: *erzählen trübe Mär vom Tod der Könige,* und ganz natürlicherweise sprach sie das Dichterwort englisch: *Let us sit upon the ground, and tell sad stories of the death of kings* [4]). In den „Gedanken und Einfällen“ finden wir auch einmal dies Shakespear-Wort von Raabe genannt und dazugefügt:

> wahrlich, wenn irgendwo der Dichter mit dem Könige geht, so ist es hier [5]).

---

[1]) Goethes Werke, W. A Bd. 13a, „Theaterreden“ S. 180. V. 101—105.
[2]) „Akten“, S. 422.
[3]) „Akten“, S. 427.
[4]) „Akten“, S. 419.
[5]) „Gedanken und Einfälle“, Serie III, Bd. 6, S. 580.

Wie versteht Raabe solche Zitate oder Lieder dem geistigen und seelischen Lebenskreis derer anzupassen, aus deren Munde sie uns entgegentönen! Der Geist der Romantik, der Leonie des Beaux' *Zaubererinnerungsraum* durchweht, alle sehnsüchtige Liebe des Mädchens, spricht aus ihrem Lieblingsliede:

Baissez-vous, montagnes,
Haussez-vous, vallons!
M' empêchez de voir
Ma mi' Madelon [1]).

Auch Velten singt dann das Lied, aber mit aller Sehnsucht zu Ellen hin im Herzen, und als es Karl Krumhardt am einsamen Winterabend über seinen Akten immer wieder summen muß, da heißt es:

Wie kommt es nur, daß mir das alte welsche Lied, schön wie irgend ein deutsches — den ganzen Abend durch nicht aus dem Sinne will?

Erhebt euch, ihr Täler,
Sinkt nieder, ihr Höh'n;
Ihr hindert mich ja
Meine Liebste zu seh'n; — [2])

Dies alte, welsche Lied, schön wie irgend ein deutsches — es ist irgend ein geheimer Rhythmus in diesem Satz, daß wir den Herzschlag des Dichters darin zu hören glauben!

Karl Krumhardt wird dadurch charakterisiert, daß ihn das Lachen Veltens *zu einem Zitat aus einem deutschen oder lateinischen Klassiker brachte* [3]), und später einmal, daß er vor Leonie des Beaux gestanden hätte, *wie wenn er in Obertertia die Uhlandsche Simpelei dem Oberlehrer Knutmann zu deklamieren hatte* [4]). In die ganze Kinderzeit der Vogelsangsjungen klingen aus der Schule herüber all die Zitate und Verse aus den Klassikern und Nichtklassikern, und es ist dies nicht zum wenigsten ein Hilfsmittel Raabes, mit dem er gerade die Schilderung dieser Lebenszeit so anschaulich, lebendig und natürlich gestaltet. Wenn sich Velten,

[1]) Es ist mir nicht möglich gewesen, festzustellen, aus welchem französischen Volkslied diese Strophe stammt, auch nicht, ob die Übersetzung, die Raabe gibt, von ihm selbst oder von andern herrührt.

[2]) „Akten", S. 323.

[3]) „Akten", S. 220.

[4]) „Akten", S. 297.

Ellen und Karl auf dem Vogelsangskirchhof an schulfreien Nachmittagen treffen, dann lesen sie zusammen nicht Schiller und Goethe, *die hingen ihnen*, wie Velten sich ausdrückte, *von der Schule her zum Halse heraus*, sondern Alexander Dumas den Vater und erobern, wie er, mit seinen drei Musketieren die Welt[1]. Kommt dann ein Gewitter, dann lacht Velten:

> Laß es kommen,
> Den Toten im Meere kümmert's nicht,
> Er ist ja naß genug,

und Raabe fügt hinzu:

> und das ist wieder aus einem Poeten, den man um diese Lebenszeit sehr gern zitiert, wenn auch die Zitate wie die Faust aufs Auge passen. Aus dem Ferdinand Freiligrath ist's, der auch nicht von den Herren Lehrern zu den Klassikern gezählt wird, sich selber nicht dazu zählte, und doch auf ungezählte Hunderttausende von Schuljungen von größerem Einfluß ist als der Dichter des Egmont, der Iphigenie und des Torquato Tasso[2].

Es geht eben nichts über das Lesefutter der Jugend in der Jugend[3],

> und wenn sich alle Schulmeister der Welt auf den Kopf stellen, oder vielmehr fest hinsetzen aufs Katheder, sie erobern die Welt zwischen dem sechzehnten und zwanzigsten Lebensjahre doch nicht durch moralisch, ethisch und politisch gereinigte Anthologieen. Der ‚Unsinn', der Mondenschein, der ‚frivole Ungeschmack' und die Nachtigall, der ‚Blödsinn', der Lindenduft, das ferne Wetterleuchten und die hübsche Jungfer Lorelei im lichten Sommerkleide im Mondlicht behalten doch ihr Recht: Der Spiegel behält sein Recht; aber nicht die Rute dahinter ....“[4]

Raabe und Heine.

Diese Worte fügt Raabe dem Heinezitat Veltens hinzu:

> Dort vor dem Tor lag eine Sphinx,
> Ein Zwitter von Schrecken und Lüsten,
> Der Leib und die Tatzen wie ein Löw',
> Ein Weib an Haupt und Brüsten,

[1] „Akten“, S. 248.
[2] „Akten“, S. 250.
[3] Vgl. „Alte Nester“, S. 161: „Der hat noch nie gelesen, der nie in solchen Stimmungen das wiederlas, was ihm in seiner seligen Jugend, wenn es in seinen Händen ertappt wurde, als ‚das dümmste Zeug auf Gottes Erdboden' um die Ohren geschlagen wurde.“
[4] „Akten“, S. 249.

das er dann später noch einmal bedeutungsvoll und stimmunggebend verwendet[1]). Man hat vielfach von einer großen Vorliebe Raabes für Heine gesprochen. Man meinte sie erschließen zu können aus den häufigen Anführungen dieses Dichters in Raabes Werken und aus den persönlichen Aussagen des alten Meisters: Heine sei einer seiner besonderen Lieblinge[2]). Heine ein Liebling Raabes — das ist auf den ersten Blick ein psychologisches Rätsel, und es lohnt sich wohl, näher darauf einzugehen. Ganz sicherlich haben auf den jungen Raabe wie auf jeden dichterisch empfänglichen Menschen die Heineschen Lieder und Gedichte starken Eindruck gemacht. Er weiß ja auch noch in seinem Alter, was auf die Jugend wirkt, und wie *zwischen dem sechzehnten und zwanzigsten Lebensjahr der Mondschein und die hübsche Jungfer Lorelei ihr Recht behalten* und nicht das „Moralische, Ethische und Politische." Aus Raabes eigener Lyrik tönen uns im Anfang neben den volksliedhaften und Eichendorffschen wohl auch Heinesche Klänge entgegen. Das rein Dichterische bei Heine wird Raabe sicher auch fernerhin geschätzt haben, und in diesem Sinne sprechen die Gestalten seiner Werke öfter von Heine und heinisch. Aber dabei blieb seine „Vorliebe" stehen, sie mußte da seinem eigenen Wesen und der Gesamtheit der Persönlichkeit Heines nach stehen bleiben. Was mag denn Raabe überhaupt bei einem andern Dichter gesucht haben? In den „Gedanken und Einfällen" finden wir das Wort:

> Es kommt für den wirklichen Menschen die Zeit, wo er in den Werken der Autoren nicht mehr die Kunst, das Ästhetische sucht, um sich selber Ruhe zu schaffen im Sturm des Lebens, sondern die Fingerzeige, wie jene sich in dem großen Kampfe zurecht gefunden haben[3]).

Ob Raabe, als für ihn als *wirklichen Menschen* diese Zeit gekommen war, solche *Fingerzeige* gerade bei Heine gesucht hat? Doch wohl kaum! Bei Goethe — ja! Dieser Mensch hat ja alles erlebt, der ist der deutschen Nation ja gar nicht so sehr der Dichterei wegen gegeben; sondern daß sie aus seinem Leben einen ganzen vollen Menschen von Anfang bis zum Ende kennen lernen[4]). Wo

---

[1]) „Akten", S. 384.
[2]) siehe H. A. Krüger, S. 35 u. 52.
[3]) „Gedanken und Einfälle", Serie III, Bd. 6, S. 588.
[4]) Ebenda, S. 589.

aber liegt der tiefere seelische Grund dafür, daß Raabe bei sich selbst von „Vorliebe“ gerade für Heine sprechen konnte? Raabe nannte dem Freunde, Herrn Professor Sträter gegenüber neben den Synoptikern als seine tägliche Lieblingslektüre Voltaires kleine Schriften. In diesem Sinne wird er auch zu andern von seinem „Lieblingsdichter“ Heine gesprochen haben. Wie haben wir diesen Sinn zu verstehen? Vielleicht so: worin man befangen, was man selbst ist, das kann man nicht erkennen, man muß aus ihm herausgehen, auf einen Standpunkt außerhalb desselben sich versetzen. Raabe liebte sein deutsches Volk mit jener Kraft, die doch auch zugleich Wille zur Formung, das heißt Überwindung der Schwächen und Fehler und immer reinere Ausbildung des eigentlichen Wesens bedeutet. Aber er selbst war ja nur zu sehr solch deutschen Geblütes, also war erst einmal auch von hier aus Selbsterkenntnis — dies härteste Stück aller seelischen Arbeit — nötig, also mußte er, wollte er schelten oder warnen oder lachen, dies bei sich und bei seinem Volke tun. Das aber ist schwer, weil das Herz dazu nicht kühl genug, das „Blut“ im eigentlichen Sinn dazu zu heiß ist. Darum ging Raabe aus sich heraus und versetzte sich auf einen andern, entgegengesetzten Standpunkt: er nahm Voltaire und Heine zu Hilfe. Dies scheint der seelische Vorgang zu sein, aus dem heraus Raabe Heine las und „liebte“.

Aber hören wir Raabe selbst, sehen wir uns alle Stellen seiner Werke, an denen von Heine die Rede ist, an und stellen wir sie einmal unvermittelt zusammen. Im „Hungerpastor“ läßt Raabe Moses Freudenstein — diese unbarmherzigste Charakterisierung jüdischen Geistes — in einem Gespräch mit Hans Unwirrsch über das deutsche Vaterland, dem er, wie noch vielem andern „objektiv“ gegenüber steht, folgendes sagen:

> Ich habe das Recht, nur da ein Deutscher zu sein, wo es mir beliebt, und das Recht, diese Ehre in jedem mir beliebigen Augenblick aufzugeben. Wir Juden sind doch die wahren Kosmopoliten, die Weltbürger von Gottes Gnaden, oder wenn du willst, von Gottes Ungnaden. Seit der Erschaffung bis zum Zehnten des Monats Ab im Jahre Siebenzig eurer Zeitrechnung haben wir eine Ausnahmestellung inne gehabt, und nach der Zerstörung des Tempels ist uns dieselbe geblieben, wenn auch in etwas veränderter Art und Weise. Durch lange Jahrhunderte hatte diese Ausnahmestellung ihre großen Unannehmlichkeiten für uns; jetzt aber fangen die angenehmen Seiten des Verhältnisses

an, zutage zu treten. Wir können ruhig stehen, während ihr euch abhetzt, quält und ängstet. Die Erfolge, welche ihr gewinnt, erringt ihr für uns mit, eure Niederlagen brauchen uns nicht zu kümmern. Wenn wir in den Kampf eintreten, so ist es immer nur, sozusagen, die Hand des Pococurante, die wir dazu bieten. Wir sind Passagiere auf euerm Schiff, das nach dem Ideal des besten Staates steuert; aber wenn die Barke scheitert, so ertrinkt nur ihr; — wir haben unsere Schwimmgürtel und schaukeln lustig und wohlbehalten unter den Trümmern. Seit man uns nicht mehr als Brunnenvergifter und Christenkindermörder totschlägt und verbrennt, sind wir viel besser gestellt, als ihr alle, wie ihr euch nennen mögt, ihr Arier: Deutsche, Franzosen, Engländer. Einzelne Narren unter uns mögen diese günstige Stellung aufgeben und sich um ein Adoptivvaterland zu Tode grämen à la Löb Baruch, germanice Ludwig Börne; mein Freund Harry Heine in Paris bleibt trotz seines weißen Katechumenengewandes ein echter Jude, dem alles Taufwasser, aller französische Champagner und deutsche Rheinwein das semitische Blut nicht aus den Adern spült. Weshalb sollte er deutsche Schmach und Schande nicht mit einem Anhauch von Wehmut verspotten? Jede Dummheit und Niederträchtigkeit, die man diesseits des Rheines begeht, ist ja ein Gottessegen für ihn![1])

Also ein Moses Freudenstein, alias Dr. Theophil Stein, nennt Börne einen Narren und lobt seinen Freund Harry Heine, der mit einem Anhauch von Wehmut deutsche Schmach und Schande verspottet! Das sieht nicht so aus, als ob Raabe mit seinem Herzen auf Seiten Heines gestanden hätte.

Aber hören wir weiter. In den „Keltischen Knochen" (1864) läßt Raabe den Dichter Krautworst aus Hannover, der sich Roderich von der Leine nennt, im Regen am Mühlbach sein Liebesabenteuer aus Linz in recht ergötzliche Verse bringen und dann im Gasthaus in Gegenwart der Professoren Steinbüchse und Zuckriegel und des Erzählers vortragen. Der im Buch vom deutschen Gaunertum lesende Zuckriegel gibt daraufhin folgendermaßen seine Meinung ab:

Herr Krautworst, ist dieses Poem wirklich von Ihnen? Haben Sie wirklich das selbst gemacht, Sie jugendlicher Heinrich Heine, oder wie der Mensch heißt?! In der Tat, wenn Ihre bis jetzt nur leider gänzlich unbekannten Kneipenblüt — nein, Lebensblüten, sämtlich aus ähnlichem Stoff zugeschnitten und verarbeitet sind, so bitte ich Sie höflichst, mir ein Freiexemplar derselben zu schicken[2]).

[1]) „Hungerpastor", Serie I, Bd. 1, S. 311 und 312.

[2]) „Keltische Knochen", Serie I, Bd. 6, S. 268.

Also Krautworst dichtet heinisch! Solch Urteil klingt so ungefähr mit dem zusammen, das der Staatsanwalt Wedekind im „Horacker" fällt, wenn er zu seinem jungen, juristischen Begleiter Nagelmann sagt:

> Mir in meiner Stellung geht nichts in der Welt über solch eine Exkursion in den braven Voß, den alten Gellert, den Vater Gleim und den Wandsbecker Boten hinein. Sie freilich, Kollege Nagelmann, sind noch jung, schwärmen für Heine und haben in der Tat erst noch einige Jahre älter zu werden, um für eine Amtstour wie diese ganz reif zu sein[1]).

Der ganze Gegensatz zweier Weltanschauungen spricht sich hier aus, und es ist nicht zweifelhaft, auf welcher von beiden Seiten die Sympathie des Dichters steht.

Auch im „Schüdderump" erklingt alles andere als große Wärme und Liebe für Heine, wenn Raabe vom dunklen Lebensweg der schönen Marie berichtend, sagt:

> Heinrich Heine soll sie auf seiner berühmten Reise nach Hamburg im Zuchthaus zu Celle gesehen und mit Entzücken seinen Pariser Freunden von ihr gesprochen haben; doch dieses müssen wir dahingestellt sein lassen, denn Heinrich Heine besah und besang so manche schöne Damen in so mannigfachen Situationen, daß eine Verwechslung der Persönlichkeiten hier wohl zu entschuldigen ist[2]).

Was anders aber als ein tiefgehender Gegensatz der Lebensanschauung und -auffassung spricht sich darin aus, daß Raabe den Geheimrat Feyerabend nach Altershausen[3]) fahren läßt, aber nicht nach Bimini, wie Heine den Don Juan Ponce de Leon, der zwar Florida entdeckte, aber jahrelang vergebens die Wunderinsel Bimini suchte, bis er aus dem Wasser Lethe Vergessen allen Leidens trinkt. Für Fritz Feyerabend aber verwandelt sich Vergangenheit und Erinnerung in allerlebendigste Gegenwart, er ist auf seiner *Lebens-Heimweh-Fahrt nach der Jugend beim Kinderspiel der Erde wirklich noch einmal mit dabei, das grosse, offene Weltgeheimnis liegt in seiner ganzen Schönheit und Herrlichkeit vor ihm im Lichte des eben gegenwärtigen Tages und — er freute*

---

[1]) „Horacker", Serie II, Bd. 1, S. 571.

[2]) „Schüdderump", Serie III, Bd. 1, S. 43/44.

[3]) „Altershausen", Serie III, Bd. 6, S. 253.

sich, dass er mit in der Welt war und — zu dem Wunder mit gehörte — —[1]).

Wenn wir all diese mehr oder minder verhüllten dichterischen Äußerungen Raabes über Heine unbefangen auf uns wirken lassen, so scheint sich uns doch für seine Stellung zu seinem besonderen „Liebling" eine Auffassung zu ergeben, die den bisherigen Anschauungen und Behauptungen in diesem Sinne so ziemlich entgegengesetzt ist.

Eingelegte Briefe und Charakterisierung der Personen.

Doch wenden wir uns wieder zur Betrachtung von Raabes besonderen Stileigenheiten zurück. Wir sahen, er hatte den Titel „Die Akten des Vogelsangs" durch den Hinweis Ellens gerechtfertigt. Wie den Titel, so rechtfertigt er nun auch innerhalb der Erzählung Einzelheiten, warum er gerade sie nenne. So etwa S. 262:

> Ich habe diesen einen Sonntagnachmittag von vielen hunderten seinesgleichen, und nicht bloß im Sommer, sondern auch in jeder anderen Jahreszeit, wenn nicht aktenmäßig, so doch aus den Akten so deutlich und farbenfrisch als möglich zu Papier gebracht.

Die Schilderung eines solchen Nachmittags „unter hunderten seinesgleichen" macht also die anderer überflüssig. An einer andern Stelle wird begründet, wie die genaue Wiedergabe einzelner Erlebnisse nach so langer Zeit noch möglich ist. *Ich ziehe selbstredend im besten Sinne des übelverwendeten Wortes diese Unterhaltung der Mütter aus den Akten. Dass wir dummen Jungen das so nicht aufbewahrten, ist selbstverständlich*[2]). Doch auch das Gegenteil, die schwach dämmernde Erinnerung wird betont:

> Daß ich solches aber jetzt hier niederschreibe, beweist nur auch, in welche Ferne mir heute . . . der Tag gerückt ist[3]).

Wie eine Entschuldigung aber klingt es geradezu, wenn es bei der Schilderung von Veltens Wohnung in Berlin heißt: *Nicht ohne Grund bin ich hier etwas ausführlich,* und uns der Dichter doch

[1]) „Altershausen", Serie III, Bd. 6, S. 334 und 335.

[2]) „Akten", S. 238.

[3]) „Akten", S. 359/60.

eben gerade dadurch, daß er sich hier Zeit gönnt, darauf hinweist, daß es sich um etwas Bedeutungsvolles handelt. So natürlich solche Bemerkungen auch im Sinne des Aktenschreibers sind, so muten sie doch stilistisch mitunter ungeschickt und allzu berechnet an.

Wir sagten schon oben, daß sich hier in den „Akten“ auffallend wenig Sentenzen und Reflexionen herauslösen und als selbständige Gebilde, wie sonst so oft bei Raabe, hinstellen lassen. Raabe bringt hier eben nichts, was nicht unmittelbar zur Handlung und ihrem Sinn gehört. Dadurch treten die Grundlinien des Werkes so klar hervor, die konkreten Züge der Erzählung sind von plastischer Anschaulichkeit. Die Stilmittel Raabes sind doch eben im wesentlichen innerlicherer Natur, als gemeinhin angenommen und anerkannt wird. Das zeigt sich z. B. auch beim Gebrauch von Briefen in Raabes Werken. Hermann Junge meint dazu zwar:

> Im ganzen scheint also die Wahl der Briefform mehr durch äußere, technische Gründe veranlaßt zu sein, als durch die Neigung, die durch die Briefform mögliche Vertiefung der Charaktere wie der Stimmung voll ausnutzen zu können [1]).

Aber gerade hier an den „Akten“ sieht man, wie das nicht zutrifft. Gerade hier verwendet Raabe Briefe, um psychologische Merkmale zu bringen. Das Schwergewicht liegt hier in den „Akten“ so sehr auf Stimmung und Innenleben, daß eine briefliche Äußerung der betreffenden Personen am besten alles ausdrücken kann, was der Dichter darstellen will. Der Grund der Einfügung von Briefen ist hier nicht nur, wie Junge meint, das Verlangen nach Vertiefung des intimeren persönlichen Stimmungstones, oder um der Handlung größere Lebendigkeit zu verleihen [2]), sondern gerade der Wunsch, ein eindringenderes Verständnis der Charaktere zu ermöglichen. Besonders die beiden Briefe Veltens (S. 272—275 und S. 338—344) führen so nah an sein Wesen heran, sind so ganz in dem Ton gehalten, der eben nur ihn in ausgeprägtester Eigenart kennzeichnet, daß sie viel mehr geben als nur eine größere Lebendigkeit für die Handlung. Der Brief Helenes aber (S. 219/20) soll nicht nur den Ausgang vorwegnehmen, die Spannung be-

[1]) Hermann Junge, a. a. O., S. 32.
[2]) Ebenda S. 31.

seitigen, führt nicht nur Punkte der Handlung auf, die sonst weniger lebendig hätten aufgezählt werden müssen, er erschließt uns gerade durch die gedrängte nüchtern klingende Knappheit, durch seine stolze, abwehrende Herbheit und Starrheit, hinter der sich stärkste seelische Erregung verbirgt, den Gemütszustand Helenes nach Veltens Tod, wie es in dieser tiefgehenden Weise nur durch Selbstäußerung möglich war.

So ist also der Brief für Raabe eines der Stilmittel, mit denen er seine Personen charakterisiert. Wir hörten schon, daß R. M. Meyer von „Fabian und Sebastian" an eine Abnahme der Fähigkeit, die Gestalten zu individualisieren, feststellen zu müssen glaubt. Sehen wir uns die „Akten" daraufhin an. Sehr selten finden wir in Raabes späteren Werken die äußere Erscheinung seiner Personen geschildert. Ihm ist viel weniger als Goethe Form Ausdruck des Charakters. Nicht die „Form" will er uns so sehr verdeutlichen, als vielmehr uns ermöglichen, inneren Seelenzuständen nachzufühlen, und auch dabei macht er es dem Leser nicht immer ganz leicht. So finden wir denn auch in den „Akten", diesem Werk, das wie kein anderes sonst von Raabe Psychologisches bringt, nur wenig Schilderungen der äußeren Erscheinung. Von all den Menschen des Vogelsangs bekommen wir eigentlich nur von Frau Feucht, Leonie des Beaux und Velten, von Helene nur schwach angedeutet, eine bildhafte Vorstellung ihres Äußeren. Von Mutter Feucht heißt es:

> Da saß sie, ein weißhaarig Mütterchen, mit scharfem, hübschem Altfrauengesichtchen und Augen, die auf jeder Mensur dem Gegner imponieren mußten [1]).

Wie karg ist diese Kennzeichnung des äußeren Menschen im Vergleich etwa zum alten Hafenmeister im „Meister Autor", dessen Beschreibung viel eingehender ist:

> Die merkwürdigste alte Frau mit dem merkwürdigsten weißen Haar, das ich je an einer alten Frau gesehen habe. Das war gleicherweise eine Fülle von Licht — eine Fülle, die sich nicht bändigen ließ und an Schönheit wahrlich den blondesten, braunsten, schwärzesten Locken der Jugend nichts

---

[1]) „Akten", S. 291.

> nachgab. Blaue, klare Augen, wie sie nur zu diesem Silber paßten, leuchteten unter den noch immer dunkeln Brauen [1]),

und

> je länger man sie ansah, desto weißer wurden ihre Haare und desto blauer und klarer ihre alten Augen [2]).

Wir sehen, wie Raabe hier in seinem spätesten Werke immer weniger „dem Äußerlichen sein Recht" gibt, wie er sich immer nur bemüht, das Seelische am Menschen zu verdeutlichen. Von Leonie des Beaux erfahren wir nur durch Velten, *dass das Fräulein auch hübsch ist — immer noch südfranzösisches Genre* [3]) und:

> Sie kam uns von ihrem Flügel entgegen, Fräulein Leonie des Beaux. Ein hochgewachsenes, ruhiges Mädchen, ein schönes Mädchen, dessen freundlichem Gesicht es nichts tat, wenn sich über den großen, aber etwas kurzsichtigen schwarzen Augen die schwarzen Brauen dann und wann in eins zusammen zogen. Böse wollten sie dann nur selten hinsehen, nur etwas schärfer [4]).

Ein andermal spricht Karl von dem *Wunderreichtum* der schönen, melancholisch scheuen, großen, sehnsüchtigen Augen Leonies, der ganz allein Velten Andres gehört [5]). Frei von psychologischen Beobachtungen, wie sie hier gleichzeitig bei der Beschreibung des Äußeren der eben erwähnten Personen angestellt werden, ist nur die kurze Schilderung, die uns von Ellen gegeben wird.

> Das schönste Mädchen, nicht bloß der Vorstadt, sondern der ganzen Stadt — hochgewachsen, goldblonden Haars, doch dunkel von Augen und Augenbrauen [6])

und:

> Später bei Tageslicht würde ich wohl gesehen haben, daß sie noch immer eine schöne Frau war, trotz dem Silber, in das sich ihr goldenes Haar verwandelt hatte [7]).

Von allem andern sagt Raabe selbst:

> Das geht zu den Akten, wie so manches andere von so geringer Bedeutung [8]).

---

[1]) [2]) „Meister Autor", Seite 479 und 481.
[3]) „Akten", S. 283.
[4]) S. 297.
[5]) S. 321.
[6]) S. 277.
[7]) S. 417.
[8]) Ebenda.

Nur von Velten wird uns ein auch nach außen abgerundetes Bild gegeben, hier wiederum mit mannigfachem psychologischem Merkmal.

Ich sehe ihn wieder vor mir in seiner Pracht, wie man sich in der Jugend den Lord Byron und im Alter den jungen Goethe vorstellt. Mit dem kecken, lachenden, siegessicheren Auge uud dem Schelmenzug um den Mund — den Liebling der Götter und des Vogelsangs, den Weltüberwinder von Leichtsinns Gnaden [1]).

Auch hier aber kein Aufzählen von Einzelheiten, sondern mehr ein Wiedergeben des Eindrucks, den die gesamte Persönlichkeit auf andere macht, vertieft durch Vergleiche mit so markanten Gestalten wie Byron und Goethe.

Viel bedeutsamer jedoch für die Charakterisierung der Personen ist Art und Inhalt ihrer Rede, ihre Ausdrucksweise. Gerade in den „Akten“ sind die redenden Personen in ihrem Ton, in ihrem Redestil unendlich fein gegeneinander abgestimmt. Die bärbeißige, nüchterne, so sehr verständige Rede des Herrn Oberregierungssekretärs Krumhardt wird nur manchmal durch schüchterne, recht wehleidige Zustimmungen seiner Frau unterbrochen. Er ist der Vormund Veltens und der Berater der Frau Amalie, aber *die Frau ist unzurechnungsfähig, der Junge ist ein verwahrloster Strick, und bei den Leuten Familienfreund spielen zu sollen und Vernunft reden zu müssen, eine Aufgabe, die einen zur Verzweiflung bringen kann* [2]), meint er. Als einst Velten, Ellen und Karl bei ihren Zusammenkünften auf dem Kirchhof von einem Gewitterregen überrascht, völlig durchnäßt nach Haus kommen, da geben die Eltern Krumhardt ihre Meinung in der für sie allein charakteristischen Art ab [3]). Dem Nachbar Hartleben gibt Karl absichtlich Raum zu seinen Äußerungen.

Es lag mir daran, diesen guten Mann aus der Erinnerung hinzumalen, wie er war und sich gab zum Besten seiner Nachbarschaft [4]).

Zweimal kommt Hartleben zu Worte. Einmal in der Kinderzeit von den *Rackern.*

---

[1]) „Akten“, S. 321.
[2]) „Akten“, S. 229.
[3]) „Akten“, S. 252.
[4]) „Akten“, S. 246.

> Hartleben kann wohl grob, sackgrob werden, wenn er das Recht dazu hat; aber ein Unmensch ist er nicht, und wo er sieht, daß weder Hart- noch Sanft-dreinreden hilft, da weiß er sich auch zu bescheiden — vorzüglich bei den Damens [1]).

Das zweite Mal kurz vor seinem Tode, wo er an den Fahrstuhl gefesselt ist und: *in so einem Marterstuhl ist man ja einzig und allein nur auf sein Maulwerk angewiesen* [2]). Wir sehen, wie Raabe hier mit wenigen Stilmitteln die besonderen Züge eines Charakters zu unterstreichen vermag, denn obwohl nur eine Nebenperson, ist der Nachbar Hartleben scharf umrandet und herausgearbeitet. Ähnlich überraschend deutlich erschließt sich uns Schlappes Wesen aus seiner Rede über Velten [3]). Von Frau Feucht sagt Karl, als sie von Berlin gesprochen hat, *wo Keiner von Uns eigentlich so recht weiss, ob er dahin gehört*:

> Das ‚Keiner von Uns' kam so selbstverständlich, natürlich, sachgemäß heraus, mit einem Anklang von Fechtboden und Kneipe, daß — es garnicht anders möglich gewesen war: sie und Velten mußten sich im Leben treffen [4]).

Den eigentlichen und am schärfsten ausgeprägten Raabeschen Stil aber redet Velten Andres selbst. Anfangs den echten Schulbubenton, die natürlichsten Ausdrücke und Redensarten der echtesten und gerechtesten Flegeljahre, die Raabe bei all seinen Jugendschilderungen so wundervoll zu treffen weiß (vgl. Ewald Sixtus in den „Alten Nestern") und für den es in den „Akten" nur hinzuweisen gilt auf den Brief Veltens an Karl. Wie er dann später redet, diese zusammengepreßte, so stolz klingende, sich selbst verspottende Redeweise, die doch zugleich von lachender Sieghaftigkeit ist — das sehen wir wiederum am besten aus seinem Brief an seine Mutter, von dem Karl sagt, es gehe ein klareisiger Hauch von ihm aus, ebenso wie seine Frau den Brief Helenes in seiner Unverständlichkeit *einen entsetzlichen* nennt, der ihr wie ein Stein auf den Kopf gefallen sei. Man muß hineinhorchen in diese zuweilen kalt und nüchtern klingenden, weil klingen wollenden Reden, dann hört man in ihnen den starken, heißen Herzschlag. Solche

---

[1]) Ebenda.

[2]) „Akten", S. 330 und vorhergehende.

[3]) „Akten", S. 373.

[4]) „Akten", S. 291.

Art des Sprechens läßt Velten in seiner Jugend zu dem geliebten Lenchen *verrücktes Herze*[1]) sagen, wie Stopfkuchen sein Tinchen *Herze von 'ner Gans* nennt[2]), und in der Velten auf seinem Sterbebette mit jener erschütternden Schlichtheit, von leisem Lachen durchzittert, statt vieler Liebesworte zu Helene sagt, indem er ihr mit der Hand noch einmal über die Stirn streicht: *Du bist doch mein gutes Mädchen*[3]). Es ist derselbe Ton, in dem Ewald Sixtus redet, als er nun doch die stolze Irene an sein Herz ziehen kann:

> Er war unverbesserlich, der brave Freund Ewald Sixtus! er hätte wirklich schon von Geburt aus als Irländer in diese nüchterntragische Welt hinausgesetzt werden sollen. Dem Weinen war er gleichfalls näher als dem Lachen, und seine Stimme zitterte gleichfalls, als er an dem Sterbelager seines Vaters seine Liebe fester an sein Herz zog; aber doch mußte es heraus und kam ganz in der alten Dummen-Jungen-Weise: „Ich kriege dich ja nur in den Handel, altes Mädchen"[4]).

Nüchtern-tragisch — das ist ein gutes Wort für diese Art. Nüchtern soll sie klingen aus der tiefen Verschlossenheit solcher Naturen heraus, und ist doch eben von jener tragischen Kraft, wie wir sie eben hörten. Das ist dieselbe Stilgebung, wie wenn Selma Lagerlöf in der Erzählung „Der Stein am See" in dem Augenblick, wo der Geistliche tieferschüttert und von Liebe erfüllt Gudrun an sich ziehen will, die Gerstengrütze auf dem Herde überkochen läßt, sodaß Rauch und Dampf entsteht und die schlafenden Kinder erschrocken erwachen[5]).

Aber sonst läßt Raabe seine Personen nur sehr wenig von sich und über sich reden. Wir erfahren von ihnen meist nur aus den Reden anderer über sie, abgesehen von den Werken, in denen durch das fortgesetzte Reden der einzelnen Personen eine humoristische Wirkung erzielt werden soll, etwa in „Villa Schönow" oder in „Gutmanns Reisen". Schon in den „Alten Nestern" finden wir hierfür ein Beispiel, wenn Fritz Langreuter nacheinander aufzählt,

[1]) „Akten", S. 266.
[2]) „Stopfkuchen", Serie III, Bd. 5, S. 34.
[3]) „Akten", S. 421.
[4]) „Alte Nester", Serie II, Bd. 6. S. 289.
[5]) Selma Lagerlöf, „Der Stein im See" in „Trolle und Menschen". Erzählungen S. 173 und 174 (Albert Langen, München 1916).

was die Leute über Vetter Just denken und dann seine eigene Meinung hinzufügt[1]). Gerade dieses Mittel der Charakterisierung finden wir nun am häufigsten in den „Akten". Wir sehen hier jeden mit den Augen eines ihm Nahestehenden, eines Anderen, der sich über ihn äußert. Da ist zunächst Schlappe, späterhin der Schwager Karls, den Velten vom Tode des Ertrinkens gerettet hat. Wir hören von ihm durch Velten und Karl.

> Schlappe hieß der gerettete Zeit- und Schulgenosse eigentlich nicht, das war nur sein Schulname[2]).

Velten nennt ihn *eine öde Jammerseele in Baumwolle, Watte und mit Glacé,* einen *Optimatensimpel,* eine *Honoratiorenpuppe*[3]). Karl sagt auf die oben angeführte, verständnislose Rede Schlappes über Velten:

> Er war nicht ohne Witz, mein armer, seliger Schwager Schlappe. Durch ein Herzleiden ist er uns nicht entrissen worden vor einem Jahr[4]).

Auf ähnliche Art, nämlich durch die Bemerkungen anderer über ihn, charakterisiert Raabe auch noch eine andere Gestalt: Leon des Beaux. Velten nennt ihn *einen wirklich nicht üblen, scheuen Jüngling,* den er einst aus der *rüden Anrempelei* eines langen *Bierlümmels* errettete, als das *romantische Rindvieh* sich aus seiner *Akademie für körperliche Bekleidungskunst im roten Schloss in unsere Bude für geistige Maskierung dem alten Fritz gegenüber verirrte, d. h. sich als Hospitant in ein Kolleg über Aesthetik eingeschlichen hatte*[5]). Nun entspinnt sich eine Freundschaft zwischen dem besten, klarsten Kopfe des Vogelsanges und dem besten, harmlosesten der Stadt Berlin, die Karl mit dem Verhältnis eines lieben, klugen, bis in den Tod und das Lächerlichwerden getreuen Hundes zu seinem Herrn, Eigentümer und besten Freunde vergleicht. Leon kann noch nicht den Traum und das Leben auseinanderhalten, wie Leonie es nennt, und Velten bekommt das Amt von Vater des Beaux aufgetragen, den Phantasten für den künftigen Kommissions- oder Kommerzienrat zu ernüchtern.

[1]) „Alte Nester", Serie II, Bd. 6, S. 53 u. 54.
[2]) „Akten", S. 275.
[3]) „Akten", S. 274.
[4]) „Akten", S. 373/74.
[5]) „Akten", S 294.

Karl erzählt uns dann später, wie ihm das gelungen ist. Fast nebenbei verwendet Raabe auch noch ein anderes charakterisierendes Mittel, wenn er von Ellen spricht. Vetter Just in den „Alten Nestern“ nennt Frau von Rehlen am liebsten noch Irene Everstein [1]); so redet Karl immer noch wie unwillkürlich von Helene Trotzendorff, wo er von Widow Mungo sprechen müßte. Nur, wenn er von Veltens *Prozess* spricht, dann nennt er ihn *Velten Andres contra Witwe Mungo* [2]). Es ist der symbolische Sinn, der hier auch im äußeren Ausdruck zu Tage tritt. Es ist uns dies wieder ein Beweis, wie bedeutsam Raabes Wortwahl ist, und wie sein Stil sich immer den seelischen Regungen anpaßt, die sich in den Worten äußern. Raabe hat, entgegen einer „schönen Sprache“, seine ganz individuelle Sprachform, die zudem hier in den „Akten“ von einem tiefgehenden Gefühlston, einem leidenschaftlichen Auf und Ab getragen ist. Dadurch erhält gerade der Stil der „Akten“ einen einheitlichen Ausdruck, weil dieser Gefühlston, der sich aus schmerzlicher Zwiespältigkeit und sieghafter, geschlossener Kraft zusammensetzt, dem tiefen Erlebnis der gesamten Dichtung entquillt. Er steigert sich dem Schlusse zu am stärksten, um dann kurz und ruhig in einer Schlußbetrachtung Karls auszuklingen, den Titel des Werkes noch einmal bedeutungsvoll hervorhebend:

„Die Akten des Vogelsangs“.

Es ist gerade für den so subjektiven Stil Raabes von Seiten des Lesers immer eine ganz bestimmte und besondere Einfühlungsgabe nötig; denn für den Dichter selbst gilt, was er von seinem Meister Kunemund sagt:

> Wie alle seinesgleichen wurde er durch eine für den die Welt bedeutenden Teil der Menschheit sehr lächerliche Schämigkeit behindert, sein Inneres .... aufzuschließen und sich in seinen Gedanken, Überlegungen, Wünschen und Hoffnungen so nackt und bloß hinzulegen [3]).

Und noch ein anderer Grund kommt hinzu. Raabe ist von einer ganz außerordentlich stark ausgeprägten Wahrheit und Unerbittlich-

---

[1]) „Alte Nester“, Serie II, Bd. 6, S. 133.

[2]) „Akten“, S. 227.

[3]) „Meister Autor“, Serie II, Bd. 3, S. 410.

keit in all seinen Denk- und Gefühlsäußerungen, die mitunter von herber Schroffheit sind. Das ist dem „genießen“ wollenden Leser oft unbequem und erweckt in ihm ein Gefühl der Abwehr und Ablehnung. Aber:

Es gibt zweierlei Arten von Büchern. Die einen lesen die Leute, weil sie wollen, die andern, weil sie müssen. Die letztere Art ist die wahre. Die Generation, welche nicht gewollt hat, ist hin; jetzt kommen die Geschlechter, welche müssen [1].

Ich möchte nicht schließen, bevor ich eingestanden habe, daß sich mir bei weitem nicht alles in diesem Kunstwerk, das sich wie jede echte Dichtung und wie das Leben nicht berechnen läßt, seiner ganzen Bedeutung und seinem vollen Sinne nach offenbart hat. Besonders um die Frau Feucht und ihr Jena, sowie um den Affenmenschen webt noch allerlei Geheimnisvolles, das ich nur ganz unvollständig in dem oben über sie Gesagten zu erfassen versucht habe. Es gilt auch hier das Schlußwort der „Hochsommergeschichte“ (S. 623):

Der alte Proteus entschlüpft wieder einmal unseren haltenden Armen: er behält nur zu gern sein Wissen des Vergangenen, Gegenwärtigen und Zukünftigen für sich allein.

---

[1]) „Gedanken und Einfälle“, Serie III, Bd. 6, S. 596.

Register.

Inhalt.

